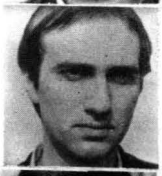
SUMAR 4

teatrul azi



□ **ANTITEZE** (p. 2)
Dumitru Solomon: **Apatia şi tristeţea scriitorilor**

□ **SPECTACOLUL POLITIC, SPECTACOLUL TEATRAL** (p. 4)
Ileana Popovici: **Persoană, personalitate, personaj**

□ **ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII de** Valeriu Moisescu (p. 5)

□ **ANCHETĂ „TEATRUL AZI"** (p. 6)
Unde sînt textele de teatru ale generaţiilor '80 şi '90? Răspund: Ion Bogdan Lefter, Mircea Nedelciu, Dan Silviu Boerescu **şi** Horia Gârbea **(anchetă realizată de** Miruna Ionescu**)**

□ **CE SE MAI ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE? de** Paul Cornel Chitic (p. 10)

□ Dan Silviu Boerescu: **Radu Stanca, un spectacol al textelor** (p. 11)

□ **PROCESELE DICTATURII ÎN TEATRU** (p. 12)
Pe rol: „O scrisoare pierdută" de Caragiale la Teatrul Naţional din Craiova (grupaj realizat de Alice Georgescu)

□ Ion Cazaban: **Amintirea regizorului-cercetător** (p. 16)

□ Crin Teodorescu: **Pentru o gramatică spectacologică** (p. 17)

□ Paul Bortnovski: **Crin** (p. 18)

□ **INEVITABILUL CARAGIALE** (p. 19)
Dan C. Mihăilescu: **Ezitări în cazul Caion**

□ **IDEI** (p. 20)
Dominic Dembinski: **Manifest incomplet pentru teatrul sacramental**

□ **CRONICA** (p. 23)
Confuzia **de Dumitru Solomon la Teatrul Dramatic din Baia Mare (Alice Georgescu),** Regele moare **de Eugen Ionescu la Institutul de Teatru din Tg. Mureş (Victor Parhon),** În largul mării **de S. Mrožek la Teatrul de Stat din Sibiu — secţia germană (Ion Calion),** Ah, Parisul... ah, femeile... **de André Roussin la Teatrul Dramatic din Galaţi (C. Paraschivescu),** ...Escu **de Tudor Muşatescu (I. N.) şi** Ce facem cu violoncelul? **de Matei Vişniec la Televiziune (Marian Popescu),** Concurs de frumuseţe **de Tudor Popescu la Teatrul de Comedie (Miruna Ionescu)**

□ **OGLINZI PARALELE** (p. 30)
Marian Popescu: **Încă o mie de ani**

□ **BEŢIA DE CUVINTE** (p. 31)
Alice Georgescu: **„Mentalităţi umane"**

□ **ARTE — CIVILIZAŢIA IMAGINII** (p. 32)
Bedros Horasangian: **Pallady**
Paul Cornel Chitic: **Dublul lui Masoch sau Spătaru pe spătare**
Sergiu Anghel: **Privind înapoi cu un zîmbet**

□ **SCENA LUMII** (p. 36)
Zeno Fodor: **Prin teatrele din Montréal;** Dominic Dembinski: **Jurnal parizian (II);** C. Isac: **Profil şi anvergură;** Andrei Mihail: **La Fura dels Baus;** Marian Popescu: **John Elsom, un drum care duce spre teatru; Turneul, teatral francez** Printemps de la liberté

□ **COUPÉ** (pp. 21, 22, 45, 46)

□ **COSTUME PENTRU TEATRUL STRĂZII de** Adriana Grand (cop. III)

TEATRUL „REGINA MARIA" • ORADEA - BIHOR - ROMÂNIA • -1-

Contribuie la apariţia revistei noastre: Alina Horodniceanu (inginer şef), Alexandru Muşat (maistru pregătirea formei offset), Olga Ioan şi Elena Andronic (fotoculegere), Stelian Stăncescu (fotoreproducere), Voichiţa Ralea (retuş), Carmen Tudor (montaj), Florica Teodorescu Sima Marian (maistru imprimare), Oncescu Gheorghe (maistru legătorie)

Tiparul executat la I.P. Filaret

Manuscrisele nepublicate nu se restituie

ANTITEZE

APATIA ȘI TRISTEȚEA SCRIITORILOR

Ce-i neliniștește pe scriitorii români? Am ascultat puținele cuvintari rostite in adunarea generala din aprilie, unde „virfurile", cu citeva excepții, au tacut, iar mutenia lor, semnificativa sau nu, s-a intins și asupra altora, facind ca unele voci tinere, in schimbare (și in cautare de putere), sa rasune straniu, ca niște strigate in pustiu. Celui care știe ca timp de noua ani scriitorii nu s-au intilnit, n-au avut posibilitatea și dreptul de a vorbi intr-o adunare profesionala atmosfera putea sa le apara de neințeles. S-a intimplat vreodata ca, intr-o sala cu o mie de scriitori (din vreo mie șapte sute) la deschidere și in momentul votarii (in rest, daca se numarau citeva zeci...), sa se auda renunțari la cuvint și nu una, doua ci plutoane intregi? O atmosfera amara de oboseala și abandon s-a insinuat in rindurile din ce in ce mai pustii ale salii de ședințe, ca și cum de dincolo, din Palat, s-ar fi tras asupra oamenilor, de data asta nu spre piața, ci spre spațiul interior al cladirii. De altfel, adunarea generala a ținut cu o zi mai puțin decit optimistele previziuni, lumea, blazata, grabindu-se alene (festina lente) sa se intoarca acasa.

Acasa, unde? La masa de lucru?

Aici, abia aici, cred, va izbucni marea neliniște a scriitorului, neliniște ce a razbatut și din puținele vorbe rostite de la tribuna (desi, paradoxal, vorbarie a fost destula), dar mai ales din discuțiile purtate in afara salii de ședința. De ce o adunare așteptata ani indelungați cu nerabdare, cu furie, cu deznadejde s-a desfașurat (exceptind unele momente de infierbintata confruntare procedurala) in semitonuri? De unde aceasta apatie, care nu a fost niciodata o caracteristica a scriitorului român, spaima secreta a impostorilor de la cirma corabiei noastre hodorogite?

Pe scriitori i-a incitat şi i-a solidarizat raportul cu Puterea, nevoia structurală şi morală de a se opune Puterii. Cu excepţia, firește, a acelora pe care-i incita, dimpotrivă, raportul cu scriitorii, nevoia viscerală şi saptaminala de a se opune, (pactizind cu Puterea, linguşind-o) breslei şi talentului. Acum, însă, dispărind (deocamdată...) principalul opozant, scriitorii s-au trezit în ipostaza derutantă de combatanţi fără ţintă, iar atacurile date de-a lungul anilor, cărora li s-au alăturat în decembrie din ce în ce mai mulţi dezertori din tabăra adversă (cît se poate de jalnici azi, căci trădători au fost şi atunci cînd şi-au trădat poporul, trădători sînt şi acum, cînd îşi trădează foştii stăpîni), i-au sleit de puteri. Probabil că aceasta e cauza apatiei.

Ceea ce a rămas, totuşi, e solidaritatea, căci nimic nu probează mai concludent aptitudinea pentru solidaritate a scriitorilor (care sînt de altfel nu numai orgolioşi, cum spunea Mircea Dinescu,dar şi egoişti, ca toţi întreprinzătorii particulari) decît existenţa unui duşman comun, fie că e cenzura culturală, fie că e, azi, spectrul cenzurii economice, cum s-au exprimat unii,de fapt al comercialismului. Scriitorul se teme de viitorul său, al profesiei sale. Este normal ca editurile (de stat, cît vor mai fi, sau particulatre), teatrele (de stat sau particulare) să se rentabilizeze, să urmărească în primul rînd profitul material şi în al doilea rînd profitul cultural. Cîţiva directori de edituri (particulare) şi-au anunţat de pe acum preferinţa pentru literatura de consum, pentru cărţile poliţiste. Nimic surprinzător. Editurile de stat vor trebui şi ele să intre în această cursă teribilă sub biciul concurenţei şi al gustului vulgar. Unii directori de teatre (chiar cele particulare solicită sponsorizarea lor de către primării) se gîndesc din ce în ce mai puţin la literatura dramatică românească şi cu atît mai puţin la cea contemporană, mizînd pe un repertoriu cît mai universal (a se traduce: străin). Este greu pentru poet să-şi imagineze că un volum al său,editat într-un tiraj de cîteva sute de exemplare (cititorilor le place poezia, dar nu o prea cumpără...), va putea supravieţui (el şi autorul) din bunăvoinţa, să zicem, a autorilor clasici, care, aflaţi în bibliografia şcolară, vor acoperi generoşi pierderile suferite de contemporani. E mai bine să publici, ca Eminescu, un singur volum în timpul vieţii, sau e mai bine să mori şi să devii clasic? Un dramaturg contemporan nu poate concura cu Shakespeare, dar nici cu Robert Thomas. Ce vom face? Poeţii vor scrie versuri poliţiste? Dramaturgii vor dramatiza proza lui Octav Dessila? Dar criticii? Vor compune monografii ale partidelor politice? Cît despre prozatori, să fie pornografia o soluţie? Sigur, lucrurile nu stau,pînă una alta, chiar atît de rău, dar nimeni nu-i poate opri pe scriitori să viseze. Chiar dacă visurile sînt coşmaruri. Cu atît mai mult cu cît abia s-au trezit din cel mai cumplit coşmar. Tristeţea scriitorilor e alimentată de trei întrebări la care mulţi dintre ei nu pot încă răspunde: ce vor scrie? cum vor scrie? pentru cine vor scrie? Iată ce am auzit în cuvintele colegilor mei şi mai cu seamă printre cuvintele lor.

Şi totuşi imensa coadă de la librăria Sadoveanu cu prilejul lansării volumului „Moartea citeşte ziarul" de Mircea Dinescu...

Cartea şi teatrul au fost un refugiu. Erau locul unde fugeai de şedinţe, de întuneric, de plictiseală, de televiziune. Nu şi de frig. Există o speranţă: cartea şi teatrul să redevină un refugiu.

Lumea se va culege de pe străzi, va ocoli patima politică, va fugi de sub bombardamentul informaţional al presei, radioului şi televiziunii şi se va refugia în cărţi, în teatru,ca în biserică. Pentru a trăi din nou ficţiunea, cel mai adevărat dintre adevărurile lumii noastre interioare.

DUMITRU SOLOMON

SPECTACOLUL POLITIC SPECTACOLUL TEATRAL

PERSOANĂ, PERSONALITATE, PERSONAJ...

În vreme ce teatrul ca fapt artistic pare să fi suferit o sincopă de pe urma căreia întîrzie să-şi revină, viaţa publică se teatralizează pe zi ce trece. O mulţime de oameni care altădată nu se arătau înclinaţi să se situeze în centrul atenţiei, comportîndu-se firesc în cel mai desăvîrşit anonimat, ies din casă hotărîţi să găsească un reporter de televiziune înarmat cu o cameră, căruia să-i comunice părerile lor; în aşteptarea întîlnirii, fac repetiţii la coadă la ziare sau se pun în fruntea unei manifestaţii. CPUN-ul este o veritabilă scenă, al cărei repertoriu cuprinde totul, de la comedia grotescă la tragedie, şi fiecare are dreptul să se distribuie după cum crede de cuviinţă; unii îşi atribuie vocaţia de corifei, alţii improvizează scene de commedia dell'arte, speranţa fiecăruia că va accede curînd la statutul de vedetă inspiră acţiuni care, în ordine strict logică, n-ar avea justificare. Pînă şi procesele, care s-ar fi cuvenit să fie un teritoriu al reculegerii şi al austerităţii, sînt bîntuite de duhul melodramei şi vizitate de demonul farsei (macabre). Despre campania electorală, ce să mai vorbim? — precum în **Visul unei nopţi de vară**, n-ar fi de mirare ca Puck să fi profitat de somnul unor şefi de partide pentru a le picura acea licoare menită să tulbure minţile omului, făcîndu-l să umble ziua-n amiaza mare după gîlceavă şi să vadă peste tot numai duşmani...

Putem glumi, firește, pe această temă, ca să mai descreţim frunţile celor predispuşi — fie prin temperament, fie pentru că aşa le dictează interesul — să dramatizeze excesiv; nu e mai puţin adevărat că avem de-a face cu un fenomen social extrem de interesant, antrenînd importante modificări de psihologie şi de comportament. Din unghiul domeniului nostru de preocupări, putem privi toate acestea ca pe un vast cîmp de cercetare, de unde ne vom întoarce, nădăjduim, îmbogăţiţi, în matca profesiilor respective.

Ce se întîmplă cu **persoana** care, trezindu-se din letargia generală, se simte chemată, în deplină bună-credinţă, să devină **personaj?** Ce misterioase forţe operează pentru a realiza contactul cu **rolul** ce-i revine? — căci despre rol e vorba, şi mă grăbesc a preciza că nu dau cuvîntului nici o accepţie peiorativă, un rol pe care personajul nu şi-l scrie singur, ci mai degrabă i se supune, lăsîndu-se absorbit de el, modelat, purtat mai departe, către consecinţe greu de anticipat. Iată cazul-limită, cel al lui Ion Dincă, intrînd în boxa infamiei cu o simplă temă de improvizaţie, un embrion de rol: se va singulariza, cu orice preţ, în raport cu cei trei coinculpaţi (inteligenţa lui, evident superioară, interzicîndu-i să coboare împreună cu ei panta penibilului). De aici încolo, rolul ce se scrie îl înghite, îl mistuie şi-l recompune, pe dominanta maximei consecvenţe faţă de sine însuşi. Dacă am unele dubii cu privire la startul acestei traiectorii, n-aş îndrăzni să pun la îndoială sinceritatea unui om ajuns la capătul unei astfel de experienţe; ceea ce a început, probabil, ca un calcul al şanselor, s-a încheiat printr-un gest de asumare a răspunderii. Dovadă că a fost autentic, ecoul atitudinii sale în „public": un fel de respect îl însoţeşte în meritata pedeapsă, în contrast cu dispreţul cuvenit celor nedemni de propria lor soartă.

Relaţia cu **rolul** nu e întotdeauna la fel de limpede, dar mişcarea de atracţie-respingere poate produce episoade foarte generoase din punct de vedere dramaturgic. Un veritabil erou de teatru mi se pare a fi tînărul revoluţionar Dan Iosif; intrarea în scenă, deosebit de impetuoasă, părea să-l situeze definitiv în registrul dramei romantice, însă făptura lui vie, imprevizibilă şi contradictorie, îl solicită permanent în direcţii divergente, lestul biografic se luptă cu fascinaţia principiului, temperamentul pasional îl aruncă în complicate situaţii conflictuale; rezultă o tensiune morală cît se poate de modernă, uşor pigmentată de comic, atunci cînd iese la iveală discrepanţa dintre statura reală a personajului şi proiecţia ei ideală.

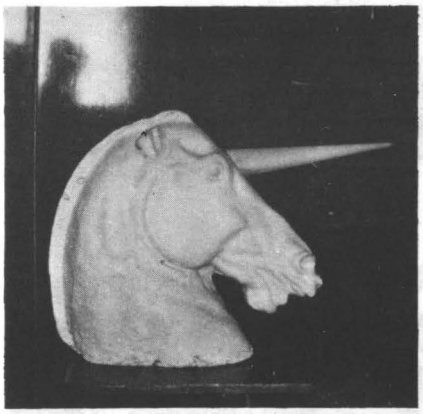
Firește că personajele n-ar fi personaje, în absenţa unui public care să le urmărească, să le aplaude sau să le fluiere; iar judecata critică se formulează, fie că o conştientizăm sau nu, în funcţie de adecvarea la rol. Aşa se face că, după prim-planul consacrat de Televiziune primului ministru Petre Roman, părerea cel mai des auzită era „a fost foarte bun" — exact ceea ce se spune despre un mare actor a doua zi după premieră! —, conţinutul interviului fiind mai puţin comentat decît puterea de convingere emanînd din capacitatea de a compune spontan şi a exprima cu credinţă o partitură dificilă.

O extraordinară seară de teatru îi datorăm celui mai sofisticat personaj al revoluţiei, domnul Dumitru Mazilu. Încercarea sa de a-şi cuceri un loc în CPUN a dezlănţuit un happening absolut fascinant. Furtuna de patimi şi de interese a prins în vîrtejul ei personalităţi politice de toate culorile; zig-zag-ul modificărilor în raportul de forţe, facerea şi desfacerea alianţelor, tirade patetice, dezvăluiri senzaţionale au conferit acţiunii acel caracter aleatoriu în stare să asigure suspansul psihologic hotărîtor pentru captarea auditoriului. Spectacolul şi-a avut şi clipa sa de sublim, enorma cantitate de zgură depusă şi de pleavă vînturată neizbutind să ne frustreze, în cele din urmă, de catharsis-ul aşteptat. E de apreciat că vedeta serii nu şi-a epuizat potenţialul de surprize, omul rămînînd în continuare pentru noi la fel de ambiguu şi de insesizabil.

Adevăratul sîmbure de dramaticitate al emergenţei ca personaj constă în faptul că nu se poate pronostica natura rolului în care mulţi consideră că s-au autodistribuit; există un coeficient, mai mare sau mai mic, de indeterminare, care face ca unii să se pomenească în contre-emploi (şi să-l acopere cu succes), iar alţii să-şi schimbe genul, uimindu-şi anturajul, scandalizîndu-şi prietenii şi provocînd răsunătoare rupturi. Nu e un secret pentru nimeni faptul că sub lumina reflectoarelor vieţii publice omul trece printr-o probă de foc; se poate întîmpla ca el să greşească, să **se** înşele, alteori să-i înşele pe ceilalţi; dar, ca şi în teatru, dacă pentru a juca bine un rol e nevoie şi de un grăunte de histrionism, hotărîtoare e totuşi sinceritatea trăirii. Un cabotin nu va fi niciodată „bun" în vreun rol, chiar dacă, păcălindu-l pe „regizor", şi-a adjudecat locul de cap de afiş; dar cineva care a acceptat, conştiincios, să ducă tava, ne poate ului, într-o bună zi, dacă în efortul său de a ajunge la altitudinea personajului în care a fost proiectat a izbutit să se smulgă din sine. Acest gînd mi-a fost sugerat de evoluţia ca om politic a unui actor (!) participant la revoluţie şi ajuns membru al CPUN. Valentin Voicilă a debutat zgomotos şi agitat, intervenţiile lui pătimaşe şi destul de incoerente mai mult bruiau decît susţineau ideea pe care dorea s-o afirme. În răstimp, rolul a lucrat asupra lui ca un magnet care ordonează pilitura de fier; exteriorizîndu-se mai puţin, el s-a încordat ca un arc sub presiunea conştiinţei răspunderii ce-i revine şi a ieşit din crisalida acestei prefaceri sub o altă înfăţişare; discursul lui la zbuciumata şedinţă din aprilie era un avertisment teribil, concis şi exact, al cărui patos nealterat de nici o notă falsă nu putea să nu-ţi meargă la inimă. Un personaj care s-a descoperit ca **personalitate.**

Cînd, oare, o **personalitate** se va mai lăsa atrasă de **rolul de animator de teatru?**

ILEANA POPOVICI



ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII

a. grand

ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII

Teatru se poate juca în orice spațiu, pe o scenă italiană sau elisabetană, centrală sau „en rond", se poate juca fără scenă, în interior sau în aer liber, în cafenele, subsoluri, poduri sau piețe publice; în fața unei pînze pictate, într-un cadru stilizat, convențional „bio-mecanic", în decoruri naturale, sau într-un spațiu gol fără nici un decor; se poate juca în costume somptuoase sau numai cu elemente de costum, în salopete meyerholdiene, ori fără nici un costum, după cum visa Tairov; se poate juca pe textele unor mari dramaturgi, pe texte improvizate sau chiar se poate dispensa de text, înlocuind cuvîntul prin gest și expresie corporală; în ultimă instanță, pînă și actorul — centrul vital al teatrului — poate fi înlocuit cu o marionetă sau, cine știe, cu supramarioneta visată de Gordon Craig, dar SPECTATORUL nu poate fi înlocuit cu nimic. În lipsa lui, actul teatral devine inutil, lipsit de scop.

În fața unor bănci goale se poate ține eventual un curs despre „Erezia catară", ca în tulburătoarea schiță a lui Pirandello; în fața „Scaunelor" goale ale lui Eugen Ionescu, menirea de a transmite un mesaj de salvare a umanității nu poate reveni decît unui creator surdo-mut, dar în fața unei săli de spectacole din care lipsesc spectatorii, însăși ideea de teatru dispare.

Un spectacol la care nu vine publicul este un act ratat; după cum un spectacol care ignoră în mod deliberat publicul este un act absurd.

6 decembrie 1986

Deseori se confundă teatrul politic cu politica teatrală, și astfel se strecoară în repertoriul unor instituții de spectacol „piese" care din păcate nu sînt nici teatrale și nici politice.

20 septembrie 1986

Teatrul e pus să facă față unor așa-zise „comenzi sociale"; dar asta nu înseamnă că trebuie confundat în permanență cu o „casă de comenzi". El nu poate să-și desfășoare activitatea în funcție de toate evenimentele politice, zilele festive, aniversările, comemorările, care s-au înmulțit în calendar precum ciupercile.

Un spectacol de teatru trebuie să fie o sărbătoare. Asta nu înseamnă însă — după cum credea Gémier — că orice sărbătoare poate și trebuie să devină un spectacol de teatru.

26 ianuarie 1986

Elogiind, după premieră, un spectacol care ulterior a întrunit doar cîteva reprezentații, cronica s-a dovedit a fi într-adevăr... dramatică.

3 martie 1980

Coborînd din tren la Ploiești, am pornit pe bulevard spre centru. Din obișnuință, pașii m-au condus către teatru și, la un moment dat, m-am trezit față în față cu statuia lui Toma Caragiu. M-am cățărat pe soclu și am încercat să-i vorbesc, cum făcea el în De Pretore... cu statuia Sfîntului Iosif din piesa lui Eduardo de Filippo...

...M-am trezit brusc. Am aprins lumina. Lîngă pat, ultimul număr din Romînia literară anunța înființarea unei Asociații internaționale „care se va ocupa de organizarea manifestărilor ce vor marca zece ani de la dispariția celebrei actrițe italiene Anna Magnani. S-a decis, printre altele, înălțarea unui monument la Roma (...) Ca președinte de onoare a fost ales Eduardo de Filippo".

30 iunie 1983

N.B. Astăzi, joi 19 aprilie 1990, a fost dezvelit bustul lui Toma Caragiu la Sala Studio a Teatrului „Bulandra", sală care îi va purta și numele.

A lipsit de la ceremonie Eduardo de Filippo!

VALERIU MOISESCU

ANCHETA TEATRUL AZI

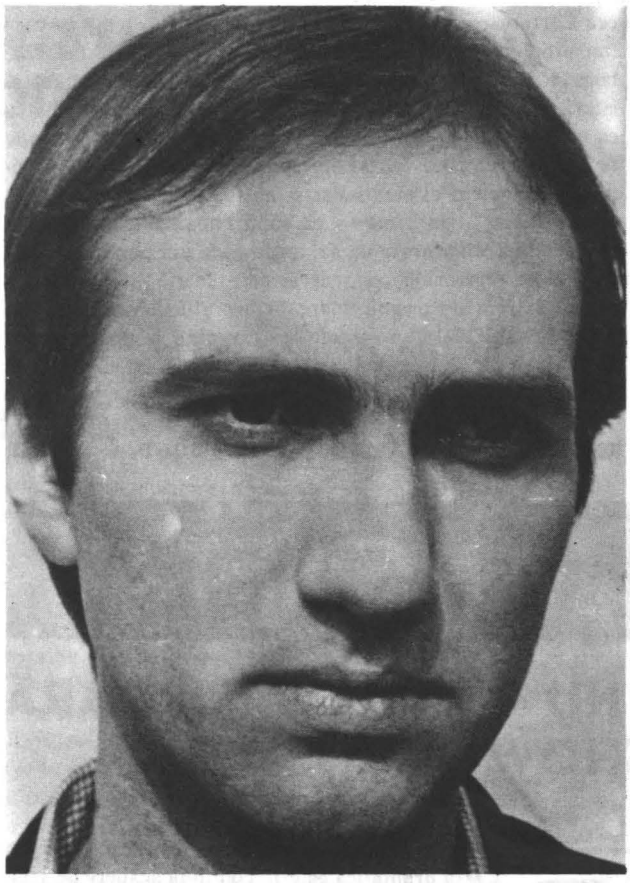
UNDE SÎNT TEXTELE DE TEATRU ALE GENERAȚIILOR '80 ȘI '90?

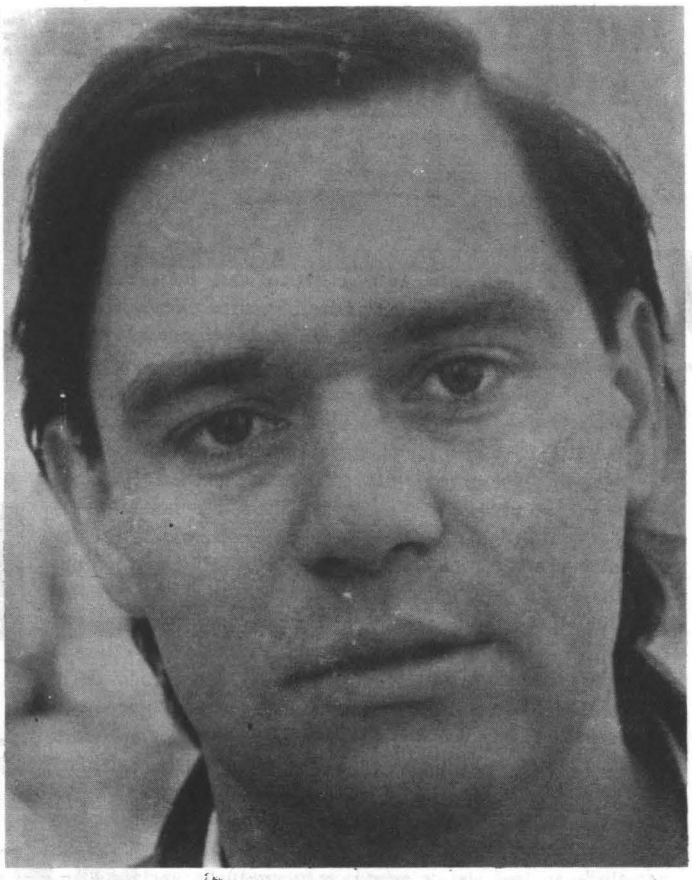
Este un lucru știut, discutat, scris, și nu doar o singură dată: problema debutului în dramaturgie a fost una dintre cele mai grave, în scrisul ultimilor 10-15 ani. Atît de gravă, încît aproape că nu se poate vorbi decît despre unul singur, cred eu relevant — acela al lui Mihai Ispirescu. Dar piesele sale, la rîndul lor, au ajuns pe scenă (și numai de puțină vreme în volum) după ce așteptaseră ani îndelungați prin sertare (ale scriitorului, ale teatrelor, ale fostului CCES), după modificări și reveniri, făcînd astfel din autor un debutant la vîrsta maturității împlinite.

Sfîrșitul decadei '70 și anii '80 au afirmat și impus, însă, o generație puternică de tineri creatori, una ai cărei reprezentanți au scris poezie, proză, critică literară, eseistică, nu puțini dintre ei afirmîndu-se în mai multe domenii ale literaturii. O generație despre al cărei interes pentru teatru nu se știe mai nimic, doar Matei Vișniec părînd a se fi obstinat în a-și exersa talentul nu numai în poezie, ci și în dramaturgie. Și chiar dacă n-au ajuns a fi nici jucate, nici publicate, textele sale au circulat, au fost citite și apreciate de mulți oameni de teatru. Mai important: **există.**

Acest hiatus în dramaturgia românească este, vrem-nu vrem, o realitate. Una deloc neglijabilă, îndepărtarea de scrisul dramatic a unor întregi generații de creatori putînd avea efecte nefaste asupra teatrului nostru în general. Care sînt motivele unei asemenea îndepărtări? Care sînt perspectivele, în situația dată? I-am întrebat chiar pe reprezentanții de marcă ai generațiilor '80 și '90, dintre care unii ne-au răspuns pentru numărul de față.

MIRUNA IONESCU

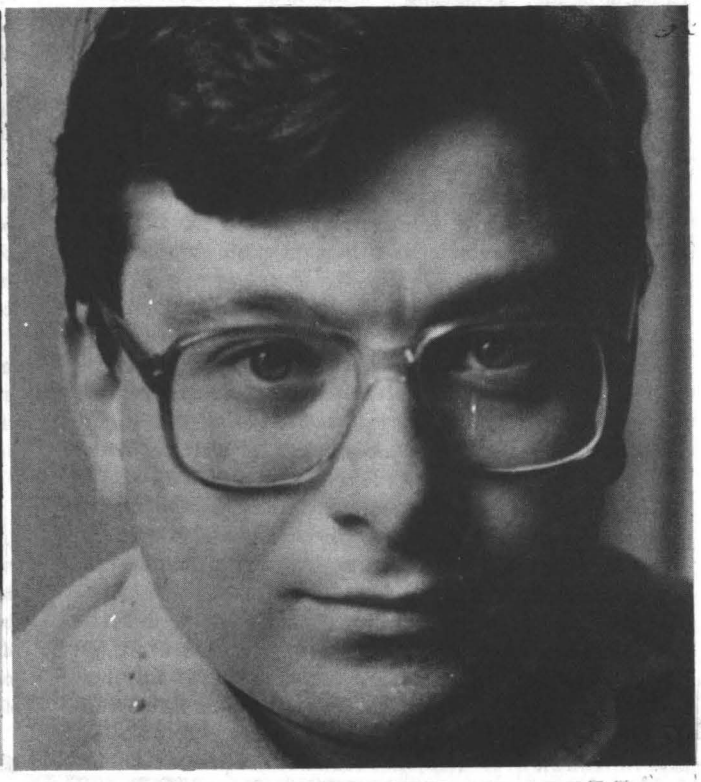




ION BOGDAN LEFTER **DAN-SILVIU BOERESCU**

Răspund:

MIRCEA NEDELCIU **HORIA GÂRBEA**



INFILTRARE ÎN TABERELE ADVERSE

Am mai atins o dată — în trecere — chestiunea în discuție, într-un articol care i-a supărat pe cîțiva militanți teatrali (pentru care — firește și de înțeles, omenește privind lucrările — totul merge strașnic de bine pe scîndura scenei românești contemporane). De ce un „vid" de teatru „optzecist"? Cred că se pot găsi explicații de două feluri, după cum admirăm peisajul: dinspre viața teatrală sau dinspre cea literară, adică dinspre spectacol sau dinspre text. Cît îl privește pe primul, se prea-bine-știe ce „complicat" (eufemistic vorbind) s-a arătat a fi drumul unui autor dramatic spre reprezentare în cacofonica „Epocă". Față în față cu atîtea obstacole, amatorii vor fi renunțat. Am la îndemînă cîteva exemple (fiindcă nu-i chiar vid de tot!). Singurul mai cunoscut e al lui Matei Vișniec, care s-a tot zbătut să-și vadă piesele jucate (reușea doar să publice fragmente sau bucăți scurte prin revistele literare) pînă cînd, în pragul unei minipremiere pe o scenă de „studio", a optat pentru alt loc de viață-viață (nu doar teatrală ori literară) și „debutul" nu s-a mai produs... Mai demult, în jurul lui 1970, a fost pe punctul să fie reprezentată una dintre piesele lui Emil Paraschivoiu (excelent scriitor, ajuns în anii din urmă prozator „desantist"), însă repetițiile au fost sistate odată cu începuturile variantei autohtone de „revoluție culturală". Mai departe au mers lucrurile cu Valentin Petculescu, autor de doi-trei ani încoace al unor splendide texte dramatice, acceptat, după multe demersuri, doar la Teatrul Țăndărică, dar căzut iute pradă jocurilor de culise, prin care spectacolul său a fost marginalizat înainte să stîrnească vreun ecou. Simptomatic mi se pare un caz legat nu chiar de teatru, ci de cinematografia-soră: după ce a scris un scenariu de film și a constatat cu timpul că „nu merge" (și-acolo era „complicat" drumul...), Mircea Nedelciu l-a prefăcut în proză și l-a inclus în **Și ieri va fi o zi**, cartea lui cea mai recentă! Nu înseamnă că amestec noțiunile de piesă de teatru și scenariu de film, însă... Ce va fi de-acum încolo la capitolul ăsta — vom vedea: să se fi (nu zic „spulberat", ci „măcar":) clintit, la 22 decembrie '89, „mafiile" teatrale?...

A doua categorie de explicații ne-ar putea conduce spre o înțelegere a lipsei „teoretice" de atracție către teatru a scriitorilor apăruți la noi în ultima vreme (în afară de Paraschivoiu, Petculescu și Vișniec, dramaturgi de vocație, pe care i-aș recomanda călduros oricărui teatru serios, mai cunosc în spațiul „generației tinere" doar cele două texte dramatice produse — fiecare cîte unul — de către prozatorii Ioan Groșan și Ștefan Agopian; persevera-vor?). Pe scurt spus, am impresia că poezia, proza și chiar critica „optzeciștilor" au absorbit în structura lor, între altele, și virtualele abilități dramaturgice ale celor în cauză, încît teatrul propriu-zis, ca discurs autonom, a pierdut pe moment competiția cu celelalte genuri, cîștigînd-o — în același timp — prin infiltrare generalizată în taberele adverse! Poezia — bunăoară — a preluat în ultimul deceniu felurite procedee de oralitate, inclusiv integrarea de replici de dialog, și a uzat pînă și de structuri explicit-teatrale (vezi „tabloul" dramatic din poemul lui Mircea Cărtărescu **O seară la operă** ș.a.m.d.). E o temă pe care îmi propun s-o dezvolt altădată, cu o „documentație" mai bogată. Pe de altă parte, poate că nici momentul actual al istoriei teatrului ca text literar nu e cel mai încurajator: pentru că nu prea reușim — nu-i așa? — să lăsăm în urmă perioada de căutări eclectice (ca să nu spun „confuze") de după vigurosul moment existențialist și absurd...

Să adaug — la urmă — că subțirimea contribuției „optzeciste" la dramaturgia de azi mi se pare din plin răzbunată de creația regizorală congeneră, care „scrie" de cîțiva ani pagini extrem de promițătoare în evoluția teatrului românesc. Și dacă viața spectacolelor (revenind la opoziția „peisagistică" de la început) va merge bine înainte, poate că se va mai anima și viața textelor dramatice!

ION BOGDAN LEFTER

ANCHETA

NU LĂSAȚI SĂ MOARĂ SHOW-UL!

Dați-mi voie să fiu pesimist! Interesul față de arta dramatică este în continuă scădere de vreo două decenii și ceva. Coincidență? Deloc! Scălîmbăiala tv. a cuplului de actori fără dicție, repetată la infinit, boicota — fără s-o știe — însăși ideea de reprezentare, **scena** fiind mutată, cu o regie minimă, în piețe publice, pe stadioane etc. Trebuie să recunoașteți, rezultatul era net... mai grandios. Cum să te mai dai în spectacol, avînd asemenea concurenți?

Pe de altă parte, ceea ce subzista (în pofida unei cenzuri îndrăcite) era doar teatrul de aluzii, textul fiind permanent ocultat de subtext.

Pentru nouăzeciști, dincolo de acest cadru „generos", se adăuga și o circumstanță fundamentală: fără a fi exclusiv o literatură de cenaclu, ea era generată de cenaclu și, în afară de un Horia Gârbea (expert în **captatio benevolentiae** intelectual), nu știu cîți s-au mai încumetat să se „producă" în fața colegilor de generație.

Pe mai departe, sînt și mai pesimist. Ce autor s-ar încumeta acum să concureze strada, Piața Victoriei, Parlamentul? Ca să nu mai vorbim de noțiunea de „teatru tv.", devenită redundantă deja. Sînt vremuri grele pentru dramaturgie, cînd însuși Caragiale ar avea senzația că se autopastișează, nefăcînd față tragicomediilor cotidiene.

Aș miza acum pe cabaretul politic, pe musicalul social „îndrăcit", intertextualizant și, concomitent, „interdisciplinar" (culoare, muzică, mișcare). Mai mult, formula videoclipului s-ar putea impune la modul „imperialist". Nouăzecistul care se încumetă acum în domeniul teatrului, trebuie să fie dublat de o echipă întreagă („efecte speciale"). Viziunea dramaturgului trebuie să fie, din start, una polivalentă, de autor de show total.

DAN SILVIU BOERESCU

ANCHETA TEATRUL AZI

N-AM SCRIS TEATRU DIN ORGOLIU

Am avut gustul teatrului de mic şi cred şi astăzi că este una dintre artele mari, o artă care presupune performanţa la nivel individual integrată într-o experienţă colectivă de înaltă performanţă. Pe de altă parte, implică şi o participare complexă a creatorilor şi a spectatorilor, cu mai toate simţurile, cu inteligenţa, cu atitudinea morală. Pe cît de mult iubesc teatrul din punct de vedere teoretic, pe atît sînt convins de marea dificultate a oricărei prestaţii artistice puse în slujba lui, de la text la scenograf, de la regizor la sufleur, de la maşinist la spectator. Da, da, nu-i simplu să fii un adevărat spectator de teatru.

După cele expuse pînă aici, titlul intervenţiei mele ar fi fost: n-am scris teatru din respect pentru această artă. Adică m-aş fi considerat inapt să mă ridic la înălţimea performanţei artistice necesare în teatru. Afirmaţia nu e departe de adevăr, dar suportă o nuanţare. Sînt, în general, ambiţios şi dacă e vorba de a încerca performanţa individuală nu mă dau înapoi în nici un domeniu. Dacă însă performanţa mea e condiţionată de o acţiune colectivă în care trebuie integrată, obişnuiesc să analizez cu luciditate valoarea partenerilor, cît şi conjuncturile care ar putea să-mi pună performanţa în valoare sau s-o compromită. Hotărăsc în funcţie de toate datele. N-ar trebui să se înţeleagă însă că n-am avut încredere în valoarea individuală a eventualilor parteneri. La toate nivelele, regie, actorie, scenografie etc. România a avut tot timpul valori remarcabile. Au fost însă în pericol permanent: 1. integralitatea textului oferit spre reprezentare (scădere de performanţă mai uşor de suportat în volum decît în public) 2. dreptul valorilor teatrale de a se reuni după afinităţi şi după cerinţele textului, iar nu pe criterii administrative (o altă scădere de performanţă) şi 3. performanţa scăzută a gustului public (care antrena scăderi de performanţă la celelalte nivele: textul trebuia să fie cît mai alb ca să treacă integral, apoi, deşi era ciuntit, el trebuia să păstreze loc pentru „şopîrle" şi actorii erau obligaţi să le fructifice pentru a-şi păstra spectatorii). Vreau să spun că la numeroase premiere am văzut publicul entuziasmîndu-se la poante şi gesturi (cu iz „politic") care nu aveau nici o valoare artistică în sine.

Faţă de această situaţie, considerîndu-mă deci inapt de a produce un text de calitate care să ajungă pînă la o premieră de succes, deci pentru a nu asista la o cădere a unei piese proprii, din orgoliu aşadar, nu am scris teatru.

Ne confruntăm azi cu exacta realitate că generaţia literară '80 nu a scris teatru. Nu rezultă că toţi sînt la fel de orgolioşi ca mine. Dar că sînt lucizi, ar putea rezulta.

E semnificativ, de altfel, că pînă şi singurul optzecist care a scris teatru, Matei Vişniec, a „ales libertatea" cu o lună înainte de prima lui premieră. S-ar putea ca Matei să fi emigrat din orgoliu!

MIRCEA NEDELCIU

CU TEXTUL PRE-TEXT CĂLCÎND

N-am avut teatru în ultimii ani, iar de-acum încolo, slabe speranţe. N-am avut texte pentru teatru, vreau să spun. Asta pentru că apariţiile pe scenă erau supuse unei cenzuri şi mai cumplite, faţă de cea suferită de textele publicate (proză, poezie). Or, teatrul e greu de publicat în periodice sau volume, menirea lui este, totuşi, să iasă la rampă. Cea mai bună probă: singurul dramaturg important din promoţiile '80 şi '90, Matei Vişniec, a publicat **trei** volume de versuri şi nu a fost jucat niciodată. Nu-i de mirare că în România, sub comunism, a înflorit critica literară care, zic eu, a depăşit mult beletristica întrucît, nereferindu-se direct la existenţă, „trecea" mai uşor. Aşa au apărut consistente pamflete cu adresă la realitate sub aparenţa eseului (Iorgulescu, Manolescu, Paler, Paleologu etc.). Caragiale nu era suficient jucat, dar cărţi **despre** Caragiale au apărut, incisive, demascatoare.

De azi înainte, concurat puternic de televiziune şi de alte forme de spectacol (semi) profesionist, tip circ, care au şi început să mobilizeze lumea pe stadioane („Hai femeile!" (sic!), „Cascadorie"), meciuri Vedete-Gazetari şi alte nerozii, teatrul în accepţiunea clasică o să fie nevoit să-şi deschidă mai multe săli de jocuri în subsoluri ca să reziste.

Singura şansă: teatru scurt, amuzant, aluziv şi inter-textual, în pastile de cel mult o oră, difuzat la TV în special şi făcut cu mijloacele televiziunii. Teatrul viitorului va fi un scenariu TV sau nu va fi deloc. Cît despre text în sine, el trebuie să fie un colaj de texte care au avut un impact anterior, părînd cunoscute: citate clasice, reclame etc. Memoria spectatorului trebuie speculată.

În acest spirit, următoarea mea piesă se va numi **Beţi Coca-cola**, va dura 15 minute (transmisibilă în pauza unui meci) şi va fi adaptată crîncen pentru TV. Difuzarea pe post este evident condiţionată de schimbarea echipei televiziunii noastre, ultima de pe acest pămînt.

HORIA GÎRBEA

CE SE MAI ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE?

Nimic nou; toate sînt, cum era de aşteptat, la fel ca înainte sau la fel ca după revoluţie. Ce noutăţi se pot culege cînd noutatea DE BAZĂ — legea teatrelor — nu îşi face apariţia? În fine, fiecare teatru, se pare, pre limba lui piere... sau supravieţuieşte. În sfîrşit, se privatizează destinul. Pînă acum teatrele aveau un acord global cu politica şi cu dezvoltarea multilaterală a fostului socialism... Va veni curînd şi clipa cînd vom începe să regretăm vechea stare de lucruri care ne îngăduia să ne simţim importanţi, să ne dăm importanţă şi să credem în rolul teatrului pe care-l scriem, pe care-l jucăm, pe care-l strecurăm pe sub uşa birourilor (în care sălăşluiau, ca pentru veşnicie, oamenii puterii), în speranţa că ipocrizia naivităţii noastre spirituale şi politice va exploda dărîmîndu-le insalubrul conţinut mintal şi va înlocui deşeurile de după explozie cu o puritate morală şi cu o sinceritate care să ne îngăduie nouă, oamenilor de teatru, să apărem altfel decît eram consideraţi, să fim priviţi ca nişte modelatori sîrguincioşi ai unei societăţi în care să credem cu toţii, indiferent de limitele şi neajunsurile ei... Revoluţia a pus multe teatre în situaţia de gravă criză!

■ S.O.S. TEATRUL DRAMATIC DIN GALAŢI ARE 5 ACTORI ŞI NICI UN REGIZOR! Secretara literară Aurelia Cazacu ne comunică: „Am aşteptat momentul de libertate pentru spirit, pentru descătuşarea culturii de sub teroarea cenzurii pentru a face la Galaţi un teatru pe măsura colectivului şi a timpurilor atît de jinduite. În acest oraş cu peste 300.000 locuitori, cu instituţii de cultură, cu un profil aparte, în acest oraş-port s-a dus o dramatică luptă de-a lungul a peste 100 de ani (1848—1955), pentru construirea unui teatru. Nu putem uita că şi pe aceste meleaguri spirite înflăcărate şi însetate de cultură au ţinut vie flacăra unei vieţi spirituale continui: C. Negri, A. I. Cuza, V. Alecsandri, V. A. Urechiă sau atît de cunoscuţii M. Pascaly, Fany Tardini -Vlădicescu, care cereau cu ardoare un teatru naţional la Galaţi. Cu atît mai mult Galaţiul zilelor noastre are nevoie de un teatru de dimensiuni naţionale, care să reactualizeze vitalitatea spiritului dornic de afirmare şi înnobilare sufletească. Şi acest public are dreptul la o viaţă spirituală adevărată. Teatrul dramatic din Galaţi a dorit întotdeauna să-şi făurească un profil distinct, prin repertoriul şi prin Festivalul de comedie, a luptat să întreţină legături vii de creaţie cu alte teatre din ţară şi de peste hotare." „Ar fi fost de preferat tonul cel mai sec, formularea cea mai lapidară şi precizia descrierilor tehnice... Altminteri, la atîta patetism, răspunsul nu poate fi decît: Ei şi?"

■ TEATRUL „VICTOR ION POPA", ARE UN DIRECTOR INTERIMAR ŞI NEVOIE DE CADRE!

Actorul Marcel Anghel deţine interimatul... Dacă are public teatrul său?... Aşa şi aşa... public nu este... adică, mediu... nu ne plîngem, dar nici nu ne bucurăm. Cu actorii stăm rău... am avea nevoie de o revigorare a trupei, ne-am mulţumi şi cu 5 tineri, cu toate că am avea nevoie de 10... acum montăm piesa unui neamţ... scuză-mă, nu-mi amintesc cum îl cheamă... Un domn bine — traducere de Al. Philippide... o comedioară cu care încercăm să convingem publicul să mai vină la teatru... am montat **Rinocerii** şi dramatizarea lui M. Vasiliu după **Soacra cu trei nurori** a lui Creangă; spectacolul se cheamă **Ochiul Babei**... (îndrăznesc să-l întreb: Care are mai mare succes? **Ochiul** sau **Rinocerii**?)... **Ochiul babei** merge de 2-3 ori pe săptămînă... Rinocerii doar o dată... trei zile pe săptămînă avem spectacole la sediu şi o zi în deplasare... uneori două zile... deocamdată, am rămas numai cu Muşata Mucenic ca regizor... nu cu mult timp în urmă a plecat de la noi la „Scorpion" Bogdan Ulmu... în oraş, peisajul politic e foarte colorat... şi cred că ne concurează... faptul că nu avem public, se explică poate, prin aceea că mai mult interes stîrneşte campania electorală... sperăm ca după aceea să revenim spre normal... deşi televiziunea ne bruiază, ne concurează foarte puternic... vor ieşi la pensie la sfîrşitul stagiunii vreo 3-4 actori... aşa că, în calitate de interimar, am în faţă spinoasa problemă a trupei... sînt interimar pînă revine în Bîrlad dl. Constantin Petrican care e vicepreşedinte la CPUN Vaslui...

■ TEATRUL „NORD". NORDUL E ÎNTOTDEAUNA UN PUNCT DE REFERINŢĂ. CEL PUŢIN GEOGRAFICĂ. Directorul Cristian Ioan era plecat într-un alt teatru să monteze. Trupa secţiei române era, şi ea, pornită în turneu. Aşa că am vorbit cu domnul Kereskeny Sandor; secretarul literar al secţiei maghiare: avem public... destul de numeros... dar doreşte numai operetă, publicul maghiar preferă genuri uşoare... şi, din păcate, avem doar un singur regizor, pe domnul Paraszka Miklós... după revoluţie am montat **Burghezul gentilom** de Molière şi **Floriile unui geambaş** a lui Sütö András. Cu primul n-am realizat succesul

scontat: Avem cîte trei zile pe săptămînă fiecare secție, dar, de fapt, nu sînt reprezentate decît cîte 2 spectacole pe săptămînă.

Facem multe deplasări: la Tîrgu Mureș, la Miercurea Ciuc, la Sf. Gheorghe. În deplasare avem un succes mai accentuat decît la noi la sediu. Am izbutit să păstrăm această tradiție — avem public în deplasări... Oricum, noi, secția maghiară, lucrăm mai mult decît am lucrat înainte de Revoluție. La secția română lucrurile sînt ceva mai dificile, dar, totuși... merge destul de bine... la secția română premierele de după Revoluție au fost: **Baia romană** de Stratiev și **Proștii sub clar de lună** de Mazilu. Prima — montată de Cristian Ioan; a doua, de Ioan Ieremia... cu succes la sediu... au plecat trei actori de la noi... Rodica Baghiu, Nicolae Cristache și Marina Procopie. Așa că se simte nevoia de actori la secția română... situația e destul de proastă din acest punct de vedere... și se mai resimte acut lipsa de regizori... ca și înainte de... La noi viața politică nu influențează viața teatrală... noi nu facem politică, noi facem teatru... În oraș acum e liniște... nu există nici un fel de bruiaj politic... dacă publicul vine la teatru, indiferent ce se întîmplă în viața politică, pentru noi, cei din teatru, e bine... Din păcate, Revoluția nu a produs o îmbunătățire a interesului manifestat de public față de teatru... poate avem și noi o parte de vină... adversarul nostru este televiziunea: și cea română și cea maghiară; acum, și cea română... Avem probleme cu renovarea sediului, mai bine zis a sălii Teatrului „Nord" din Satu-Mare... care e pe punctul să se dărîme... dacă vara aceasta nu intră în renovare nu știu dacă vom putea începe stagiunea viitoare... ni s-au promis bani, dar... să vedem... așteptăm LEGEA TEATRELOR...

Oare Ardealul s-a stabilizat mai devreme decît vechiul „Regat"? Sau faptul că la București zilele și nopțile continuă să fie incandescente, sub forja evenimentelor din stradă, repune în actualitate, pentru ardeleni, aserțiunea: „pentru noi soarele răsare de la București"? Dacă în zilele Revoluției, la rubrica „Marii Publicități" care ocupa 24 de ore din 24 programul Televiziunii, se întrevedea apelul: „aștept provincia", acum, cînd la București se încropește starea de drept a României, pînă după alegeri „provincia așteaptă" Ce? Teatrele așteaptă LEGEA TEATRELOR. Pentru unele dintre ele această lege e a vieții sau a morții...

PAUL CORNEL CHITIC

RADU STANCA: UN SPECTACOL AL TEXTELOR

Un leit-motiv obsesiv al receptării critice a operei lui Radu Stanca îl constituie punerea în evidență a intimei legături dintre literatorul și omul de teatru ce coexistau într-o aceeași făptură artistică. De aici un ansamblu de interdependențe și/sau simple influențe, accentul căzînd, cu predilecție, pe rolul jucat de activitatea poetului ca om al scenei, loc geometric al preocupărilor sale (extra) literare. Ion Pop nu lasă loc nici unui dubiu și își intitulează capitolul respectiv din **Jocul poeziei** (Ed. Cartea Românească, 1985) — **Spațiul scenic al baladei**: „resurecția baladei" constituie un program implicit de „teatralizare" a poeziei, evenimentul baladesc caracterizîndu-se, în primul rînd, „printr-o stare perpetuă de conflict dramatic". Emil Manu, sesizînd polivalența lui Radu Stanca, accentuează „aspect(ul) de spectacol jucat" al fazei sale baladești. Fine disocieri îi prilejuiesc lui Gheorghe Grigurcu constatarea „hamletismului grațios, estetizat al poeziei stanciene de vîrf."

Numai că, înaintînd pe calea prelucrării datelor oferite de dosarul ecourilor în critica de specialitate, analiza dezvăluie **o primă contradicție**, teoretică, pe care aș numi-o o contradicție **a receptării** și pe care o voi opune unei contradicții simetrice, a producerii. Înclin să cred că însuși autorul, fascinat, între problemele teoretice, și de triada fenomenologică scris — operă — citit (vezi eseul **Problema cititului**), n-ar fi avut nimic de obiectat împotriva acestor contradicții iterate în zonele de profunzime și de suprafață ale complicatului fenomem artistic astfel generat!

Dar cum ia naștere, practic, această primă contradicție? Atenția ne e atrasă, în principal, de mărturiile lui Ovidiu Cotruș ce consemnează reacția lui Blaga în fața primelor producții teatrale stanciene:

„Prețuia/Blaga/îndeosebi admirabilele piese de teatru ale lui Radu Stanca, marile lor virtuți poetice, unite cu un remarcabil simț al scenei: «Mă bucur — spunea el — că Radu n-a uitat, ca alții, că teatrul este în primul rînd poezie »".

Este clar că de la influența marcată a scenicului asupra poeziei s-a trecut la o relație de tip invers, în care precumpănitoare este identificarea matricială a filonului liric, considerat germene al dramaticului. Dacă am absolutiza, în acest punct, datele problemei, constatarea s-ar dovedi de-a dreptul paradoxală. Toată teoria baladei ca **forma** mentis ar fi minată în chiar fundamentele ei. Să observăm, însă, că, după ce pune în evidență „virtuțile poetice" ale textului dramatic, Blaga nu uită să adauge "unite cu un remarcabil simț al scenei". Este tocmai ceea ce va nuanța mai tîrziu și Cornel Regman cînd va accentua latura de „spectacol" a textelor, indiferent de apartenența lor la genuri și specii. Pentru criticul atent, regizorul este „dublat însă de un fin estetician și filozof al culturii și vegheat de un demon al ubicuității". Similar, Ștefan Aug. Doinaș conchidea că „Radu Stanca respiră un fel de ozon de esențe ale culturii".

Din toată această amplă desfășurare de forțe critice (căreia i-am refăcut doar punctele esențiale, fondul fiind susceptibil de numeroase completări) nu reiese decît faptul că, privită de aproape, această primă contradicție a receptării este, totuși, una aparentă, avîndu-și obîrșia în același eclectism (să-i zicem) programat al operei, deosebit de fertil în a genera nedeterminări ulterior. „Faptă de regizor, de bună seamă!" În plus, din descurcarea (parțială) a țelor manieriste ale acestui joc de-a scena-poezia, ar mai reieși că, în ciuda faptului că respectiva contradicție se dovedește a fi una aparentă, consecințele ei sînt cît se poate de reale! Din manevrarea abilă a raporturilor de falsă incidență și cauzalitate încă multe lucruri pot fi scoase la iveală...

O soluție, dacă ea există, nu poate fi găsită aici. Contradicția cu efect catharctic, eliberator, este cea a producerii nu cea a receptării. La un autor cu acut simț teoretic, contradicția ține de însuși polimorfismul creației sale, este inerentă dialecticii teoriei și practicii textuale. Rigoarea auto-impusă a preceptului aproape întotdeauna presupune asumarea unui anume grad de libertate. Foarte just va remarca Ion Vlad că lui Radu Stanca i se poate lipi ca un blazon propoziția pe care acesta i-o aplicase unui erou favorit de monografie (Ștefan Braborescu): „inteligența fierbinte, **malleabilă** (subl. mea — D.S.B.), capabilă de reverberații luminoase". În prefața sa la eseistica lui Radu Stanca (strînsă în volumul **Acvariu**) Mircea Tomuș se situează pe poziții similare: „o aparență de formulări precise și riguroase, dure în logica lor, ca o platoșă, și un miez esențial cald, viu, fremătător, inspirat însetat de zbor înalt. Armura ascunde realitatea vie a cavalerului, numai flacără și gînd".

Teoria, mai bine zis frenetic-calculata teoretizare, ascunde la un asemenea tip neliniștit de creator o **contradicție originară**, determinînd structura personalității artistice și eliberînd receptarea de false complexe. Creditul teoriei nu este în mod obligatoriu validat de textul dramatic în sine. Fascinați de impulsul teoretizării, în egală măsură criticul și autorul vor trebui să vadă în el altceva decît o „pre-istorie ascunsă a textului", în care poți descifra intenții, dar nu și desfășurări viitoare complete. Să nu uităm nici vocația organică a multiplicării artistului și să încercăm din acest veritabil cîmp al relativității, încercînd să vedem în chip de unică desfășurare completă, de la un capăt la altul al scenei și vieții (lumea textului și textul lumii), „drama omului care se năruie, lucid pînă-n ultima clipă", dublată de o îndoială fundamentală:

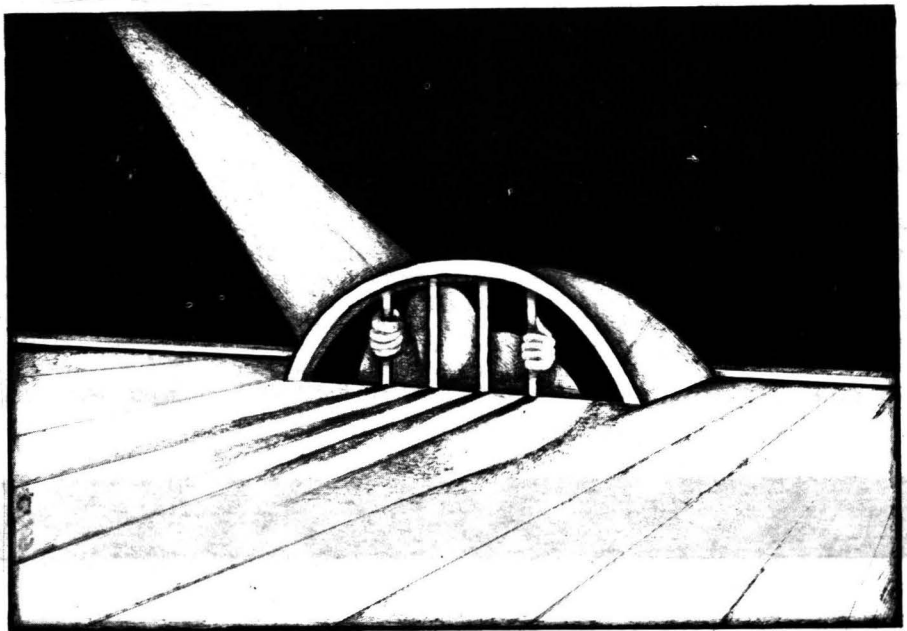
„Vom fi tot noi pe-acele îndepărtate țărmuri?"

DAN-SILVIU BOERESCU

PROCESELE DICTATURII ÎN TEATRU

Grupaj realizat de ALICE GEORGESCU

Toată lumea ştie cît de puţin era iubit Caragiale de către „odiosul dictator şi sinistra lui soţie" şi, ca o firească urmare, de nenumăraţii trepăduşi (culturali, aşa zicînd) care, printre multe sarcini asemănătoare, o aveau şi pe aceea de a feri ilustrele urechi de contactul, fie şi întîmplător, cu supărătorul nume („măreţei ctitorii" a Naţionalului bucureştean, de pildă, i se evita cu grijă titulatura completă, la fel ca şi I.A.T.C.-ului). O parte din această activă şi activistă lipsă de simpatie s-a revărsat, în mod cît se poate de natural, asupra oamenilor de teatru care — ignorînd atitea frumoase piese contemporane cu eroi exemplari (tipici, bineînţeles) şi cu tirade mobilizatoare — persistau în a aduce pe scenă opera celui mai mare dramaturg român. E lesne de închipuit, în condiţiile date, ce agitaţie va fi stîrnit printre „responsabilii cu ideologia" încăpăţînarea lui Mircea Cornişteanu de a monta în 1988, pentru a treia oară în acelaşi teatru, O scrisoare pierdută, **cea mai „periculoasă" dintre piesele caragialiene. La rigoare, totul putea fi privit ca o simplă reprogramare a unui spectacol mai vechi, dar... — „iezuit, aminteri nu-i prost" — forul tutelar al culturii judeţene numai de vigilenţă nu ducea lipsă. Cu atît mai mult cu cît aceasta era constant întreţinută de ochii şi urechile mereu la pîndă ale feluriţilor voluntari din întreprinderi şi instituţii. Aşa a început odiseea — ori, mai degrabă, iliada —** Scrisorii pierdute **craiovene, încheiată, din fericire, cu bine. Mai exact, cu permisiunea ca spectacolul să fie jucat în continuare, deşi modificat pe ici, pe colo, prin unele părţi... Sigur că totul e bine cînd se sfîrşeşte astfel, dar... Dar cine va plăti vreodată minutele, orele, zilele şi săptămînile de încordare, de nelinişte, de teamă (chiar aşa) prin care au trecut regizorul şi actorii, cine va plăti munca (inutilă, în cele din urmă) de refacere a unei scene, de „corectare" a unei intonaţii ori a unui gest, toate gîndite şi repetate, înainte, de zeci de ori, cine va da socoteală pentru oboseala şi amărăciunea pe care „preţioasele indicaţii" le-au adus cu ele şi le-au lăsat în chip de** „neşterse amintiri"? Sînt întrebări, deloc retorice, la care articolele ce urmează vor încerca să răspundă. Ca să nu uităm prea repede trecutul prea recent.



PE ROL

„O SCRISOARE PIERDUTĂ" DE I.L. CARAGIALE

LA TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA

Ilie Gheorghe și Valentin Mihali

CUM SE POATE PIERDE O SCRISOARE...

Am pus în scenă Scrisoarea... în trei variante, toate la Naţionalul craiovean, în 1974, 1982 şi 1988. Spun variante pentru că toate cele trei spectacole se bazau în esenţă pe aceeaşi gîndire regizoral-scenografică, cu nuanţări diferite însă şi cu importante schimbări de distribuţie. Menţionez acest fapt pentru că el mi se pare semnificativ: dacă prima variantă nu a ridicat probleme deosebite la vizionare, cea de a doua a avut destule obiecţii „ideologice", iar ultima a fost interzisă. Iată deci că şi teama de adevăr, de adevărul biciuitor al operei lui Caragiale, s-a adîncit între 1974 şi 1988, iată cum degringolada sistemului comunist a atras înăsprirea cenzurii, iată deci cum ceea ce în '74 nu deranja, în '82 şi mai ales în '88 producea teamă şi, ca atare, era interzis.

Premiera ultimei Scrisori pierdute craiovene a avut loc la începutul lui octombrie 1988. La vizionarea ideologică spectacolul a primit,fără observaţii importante şi cu felicitări, „dreptul" de a fi jucat. După premieră au început necazurile. În urma unei „reclamaţii" făcute de către un profesor de română din Craiova, în numele unui „grup de profesori" care declarau că nu-şi vor lăsa elevii să vadă un asemenea spectacol, au început presiunile şi ameninţările, atît de la Bucureşti, de la C.C.E.S., prin tov. Bibicioiu, cît şi din partea forurilor locale. Individul cu reclamaţia fusese, pe vremea primei variante a montării, preşedintele culturii judeţene doljene şi dăduse drumul spectacolului fără probleme. Acum, că nu mai era în funcţie, devenise mai vigilent. Fiindcă Cetăţeanul turmentat avea mereu asupra lui o plasă goală, s-a dispus renunţarea la aceasta. S-a cerut apoi scoaterea steagului tricolor de la întrunirea electorală care se desfăşura într-un local gen „Carul cu bere", pe motiv că astfel steagul ar fi profanat, deşi semnificaţia prezenţei sale acolo era aceea de a pune în evidenţă falsul patriotism şi demagogia patriotardă. De asemenea, s-a cerut ca aplauzele din scena întrunirii electorale să fie cît mai puţine şi mai firave, să nu semene cu cele de la vreun congres. Vrînd-nevrînd, am făcut modificările, pentru a salva spectacolul. Cu toate astea, n-a fost de ajuns. Tovarăşa secretară Victoria Bistriceanu, membră a CC al PCR,a fost puternic mobilizată de o revenire a reclamantului iniţial — de data aceasta, se pare, sosită pe linia Securităţii —, cum că spectacolul nostru ar constitui, vezi bine, o ameninţare directă la adresa orînduirii de stat. S-a cerut o nouă vizionare, la care a fost convocată din nou comisia ideologică. Fusesem sfătuit să scot personajul mut pe care-l introdusesem în actul IV ca însoţitor al lui Dandanache şi care, după cum se înţelegea din jocul său, era ceva mai mare în grad decît Pristanda, pe care-l şi felicita în final pentru reuşita alegerilor. Personajul apărea îmbrăcat în negru, cu redingotă şi pălărie tare, era „omul în negru". Reclamaţia specifica faptul că „omul în negru" ia în deridere poliţia şi amestecul ei în toate cele, astfel că secretara era pusă pe scoaterea lui din spectacol, deşi acest personaj apăruse şi în '74 şi în '82 fără probleme. Zis şi făcut, ne pregătim pentru vizionare, timp în care spectacolul este suspendat. Vine, în sfîrşit, şi ziua cea mare. Gong. Actele I, II, apoi III. E suficient, tov. Bistriceanu s-a lămurit, nu mai e nevoie să prezentăm şi actul IV. Am crezut că e în regulă, deoarece „omul în negru" apărea numai în ultimul act. Şi că tovarăşa e de bună-credinţă şi ne lasă în pace. Da' de unde! Începe „discuţiile", conduse după principiul „dacă spui ce am nevoie, bine, dacă nu, taci din gură". După ce a indicat direcţia vîntului, secretara a dat cuvîntul membrilor comisiei, tot aceiaşi care fuseseră şi la prima vizionare, cea cu felicitări. Cu două excepţii, toţi ceilalţi au spus exact ceea ce dorea tovarăşa, şi anume că spectacolul nu este „oportun" în situaţia actuală, că ar fi reacţionar, că ar face aluzii directe la adunările la care participă şeful statului şi, ca atare, trebuie interzis (am citat din cuvintele lui Mihai Duţescu, poet craiovean al cărui ultim volum, „Gînd comunist", apărut în octombrie 1989, se vede că nu-i permitea o altfel de atitudine) etc., etc.

Tovarăşa Stana Crăciunoiu, secretară cu propaganda la „muncipiu", a emis chiar o părere estetică — citez: „şi ăla desculţat acolo..." —, a propos de faptul că Ghiţă Pristanda îi confiscă o gheată lui Caţavencu pentru ca acesta să nu poată fugi, lăsîndu-l cu un picior gol, ceea ce se pare că a rănit simţul pudoarei respectivei tovarăşe, drept pentru care dînsa a şi emis judecata de valoare mai sus menţionată.

Am încercat de vreo două ori să intervin, dar nu mi s-a dat voie să vorbesc. „Concluzionînd", tovarăşa Bistriceanu a interzis prezentarea pe mai departe a Scrisorii... Directorul Boroghină a încercat să-i spună să nu oprească spectacolul, să mai repetăm şi să facem o nouă vizionare, dar a primit un refuz categoric. Dorind să spun şi eu ceva la sfîrşit, mi s-a atras atenţia să tac din gură şi să fiu mulţumit dacă voi mai fi lăsat să lucrez, după care tovarăşa, împreună cu suita la care s-au ataşat şi doi colegi din teatru (nu-i spun care, că se ştiu ei), s-a pus în mişcare către ieşire. Cei doi, colegi, în formaţie stereo, unul în dreapta unul în stînga, au început să-i spună secretarei că părerea lor a fost similară cu a dînsei, că şi-au exprimat-o în C.O.M., dar că eu nu i-am ascultat. Deci, spectacolul a fost oprit.

După ce m-am mai liniştit, mi-am explicat şi de ce nu s-au mai uitat şi la actul IV, la „omul în negru". Pentru că şi Pristanda umbla îmbrăcat ţivileşte, tot în negru, iar tova crezuse că el ar fi omul cu pricina...

Au trecut cîteva luni. În acest timp, atît tovarăşa secretară cît şi „organele" au început să regrete oprirea atît de brutală a spectacolului la sesizarea unui oarecare. Pe la teatru a trecut colonelul Vîlceanu, securistul care „răspundea" de cultura doljeană, şi i-a exprimat directorului regretul că s-a întîmplat aşa cu Scrisoarea...că ei n-au vrut să se facă scandal, ci doar să se scoată cîteva chestii... etc., etc. În fine, peste vreo cîteva luni s-a făcut o nouă vizionare, la care n-a mai participat secretara (îşi dăduse seama ,se pare, că a făcut o gafă politică oprind spectacolul) şi i s-a dat din nou drumul, fără nici o modificare, adică aşa cum arăta la vizionarea la care fusese interzis.

Imediat după aceasta, în primăvara lui '89, am organizat un turneu la Bucureşti. În sala mare a Teatrului Naţional. În dimineaţa zilei în care trebuia să jucăm, cu cîteva minute înainte de a începe repetiţia de acomodare, am fost anunţaţi că s-a primit un telefon de la cabinetul Tamarei Dobrin că spectacolul trebuie vizionat neapărat, altfel nu-l vom putea prezenta seara, fiindcă sosiseră la C.C.E.S. două anonime în care eram făcuţi albie de porci, reacţionari, antipatrioţi, lichele ş.a.m.d. Urmare a anonimelor, s-a hotărît această nouă vizionare la care a fost trimisă Ticuţa Creţu, în acea vreme secretară PCR a C.C.E.S. După vizionare Ticuţa n-a avut nici o observaţie, aşa încît seara am putut juca, nu fără teama că, dacă mai soseşte în aceeaşi zi vreo anonimă, spectacolul va fi întrerupt la mijloc.

MIRCEA CORNIŞTEANU

POVESTE DIN TARA LUI CARAGIALE

Propunerea lui Mircea Cornișteanu de a se pune în scenă **O scrisoare pierdută** n-a surprins pe nimeni, dimpotrivă. În fapt, era vorba de o reluare,spectacolul mai fusese jucat de două ori la Naționalul craiovean, în regia aceluiași Cornișteanu. Opera lui Caragiale era obsesia profundă a acestui regizor care a pus în scenă întreaga comediografie a marelui clasic și încă ceva pe deasupra, un spectacol intitulat **Al matale Caragiale,** avînd ca pre-text un colaj din corespondența lui nenea Iancu.

Astfel, în C.O.M.-ul de rigoare n-au fost nici un fel de probleme cu aprobarea intrării în „producție". Regizorul a anunțat că se păstrează decorul anterioarei montări și o parte din distribuție. Consiliul Culturii bifase „acțiunea" la capitolul reluări de spectacole. Însă,în realitate, așa cum avea să se dovedească mai tîrziu, nu era vorba de o simplă reluare.

Era vorba de un spectacol cu un racord puternic la realitatea social-politică a țării, care părea desprinsă din opera caragialiană; sau invers. Predicțiile lui Caragiale, în cheie satirică și comică, se împliniseră — în ultimii ani — cu vîrf și îndesat și, ca atare, **Scrisoarea pierdută** nu ne-a apărut niciodată mai modernă, mai actuală. Dar acestea sînt simple reflecții, pe cînd regia lui Cornișteanu era o articulare clară, concretă și aplicată în scenă a ceea ce noi de-abia îndrăzneam să teoretizăm.

La vizionarea internă s-a constatat că nu era vorba de o reluare, au început să apară unele rețineri față de duritatea spectacolului, dar Cornișteanu și-a menținut cu fermitate punctele de vedere, neacceptînd nici o înmuiere a sensurilor.

La vizionarea cu comisia ideologică s-au semnalat două absențe semnificative, aceea a secretarului cu propaganda pe județ și aceea a inspectorului din Consiliul Culturii.

Și unul și celălalt au aplicat politica struțului: în caz că... „eu nu știu, n-am văzut, dar o să luăm măsuri!"

Echipa de mîna a doua a comisiei — vorbesc de propagandiștii de meserie — a înghițit cu noduri, dar a aprobat difuzarea spectacolului. După cîteva reprezentații, care au avut succesul scontat, s-a produs scurt-circuitul pe o filieră de-acum clasică. Persoane „de bine" din teatru și din oraș au alertat Securitatea, iar Securitatea a pus la punct conducerea județeană de partid pe ideea, și ea clasică: băi tovarăși, ia vedeți că la Național se dă un spectacol reacționar, cu unul „Caragiale!

Stop-cadru, revizionare, panică, temeri și mari bucurii la unii vigilenți din teatru și de pe afară. De data asta s-a prezentat în persoană secretara cu propaganda pe județ, tovarășa Bistriceanu, care, de mai mult timp, vedea în Naționalul craiovean un cuib de... probleme și dureri de cap. Prezența ei a fost un consemn tacit pentru radierea spectacolului, consemn la care au răspuns o seamă de „oameni de bine", printre care fostul și actualul director al Teatrului liric din Craiova d. Mihai Dutescu, care, la acea oră, era încă bucuros de succesul de public al celei mai proaspete cărți pe care o lansase în librării: **Gînd comunist,** și nu înțelegea să împartă succesul cu nimeni, cu atît mai puțin cu Caragiale.

Odată interzis, spectacolul și-a creat o a doua dimensiune existențială, adăugîndu-și în palmares, pe lîngă succesul artistic, și prestigiul fructului oprit. Oricum, opinia publică și-a făcut datoria, astfel că fiecare zi creștea faima spectacolului. Oamenii din teatru prevăzuseră acest lucru și așteptau să vadă cum va reacționa instituția urechilor lungi, prinsă în propria capcană. Prin intermediul forului cultural local s-a comunicat că spectacolul **trebuie** reluat, cu amputările de rigoare. De data asta însă, cu o plăcere omenesc-cinică, artiștii nu se grăbeau cu reluarea reluării.

Cînd vigilența revoluționară s-a mai diminuat — mereu se găseau probleme prin județ, nu puteai stringe cu menghina totul și la timp —, spectacolul s-a reluat cu unele retușuri. S-a jucat, la re-re-vizionare, bineînțeles,fără accentele avute în vedere, o tactică mai veche dar eficientă a teatrelor noastre. Pe parcurs, actorii și-au reluat jocul în spiritul viziunii regizorale inițiale, spre deliciul complice al publicului,avizat de toată tarașenia. Și, vorba cronicarului, nici nu știai dacă e ceva de plîns sau de rîs în această poveste.

PATREL BERCEANU

CAȚAVENCU ȘI CENZURA

De multe rele am avut parte în „iepoca de aur". Atît de multe încît, practic, nu a existat domeniu al existenței noastre care să nu fie guvernat de Rău. În cultură situația devenise cu adevărat tragică, iar viața în teatru, aproape de nesuportat. Să nu mai poți recita Eminescu, să nu mai poți juca piesele celui mai mare dramaturg român, Caragiale, era mai mult decît o tragedie. Era un blestem. Și cînd sabia odioasei cenzuri, ascuțită pe amîndouă părțile, lovea fără rușine în dreapta și în stînga, pe față și pe la spate, Teatrul Național din Craiova a avut curajul, în răstimpul unui deceniu, să realizeze integrala comediilor lui Caragiale, obținînd Diploma de onoare acordată de „Societatea Caragiale". Făcînd parte dintre actorii care au jucat în toate comediile lui Caragiale, avem să cunosc și să simt loviturile acestei rușinoase cenzuri. O scrisoare pierdută a fost spectacolul cu cele mai multe vizionări, ultima dintre acestea fiind de pomină. Comisia ideologică a întrerupt spectacolul la jumătate și, declarîndu-se „edificată", a decis oprirea lui. Ce a speriat atît de mult „comisia ideologică" de nu a mai avut răbdare nici măcar să vadă reprezentația pînă la capăt? „Viziunea regizorală și felul cum a fost ea materializată pe scenă", spuneau membrii acestei comisii. „Soluțiile propuse de regizor ar fi inadecvate spiritului textului." Deși spectacolul se prezenta sedimentat și credibil, regizorului — care a refuzat să-i vadă pe eroii piesei marcați de patina vetustului și care a fost preocupat de verosimilitate — i se imputa faptul că personajele deveniseră prea „dinamice", „prea vii", avînd rosturi existențiale prea... imediate, prea... precise. De ce Pristanda să apară în uniformă de polițai doar în final, iar în rest să fie îmbrăcat în costum de oraș, care-i facilitează misiunea de a face spionaj politic în diverse medii? În viziunea regizorului, suspiciunea și violența deveniseră notele complementare ale piesei. Polițaiul ascultă pe la ferestre, un băiat din casă pare a fi spionul lui Pristanda, Trahanache devine atît de precaut încît manifestă suspiciune. Ascultatul pe la uși ajunge, la toți, gest reflex. Cît despre violență, ce să mai vorbim? Cațavencu este adus în scenă legat ca un colet, Brînzovenescu și Farfuridi se tem de furia lui Tipătescu. Pot fi socotite acestea „trădări ale textului"? Sigur, spațiul nu-mi permite să zăbovesc asupra tuturor rezolvărilor re-

(continuare în pag. 16)

(continuare din pag.15)

gizorale pe care „tovarășii" din comisia ideologică le socoteau inadecvate. Mă voi opri la cîteva considerații pe marginea personajului căruia i-am dat viață și care fusese cel mai aprig contestat: Cațavencu.

În viziunea lui Mircea Cornișteanu, Cațavencu devenise centrul de greutate al spectacolului, prin realismul verosimil cu care personajul era jucat de la un capăt la altul. Rubicond și dinamic, șiret și agresiv (atacat de Tipătescu, Cațavencu lovește el primul), cameleonic cînd trebuie, un ins lipsit de scrupule, adaptabil la orice împrejurări și care, cu siguranță, mai devreme sau mai tîrziu el va răzbi.

Ce socotea comisia ideologică a nu fi în spiritul textului? De ce Cațavencu să țină discursul electoral îmbrăcat în cămașă țărănească și încins cu beté tricolore?! De ce să scoată din sin un steag tricolor și să-l fluture în fața alegătorilor, aruncîndu-l peste un țambal din care-și face tribună electorală?! De ce toate remarcile lui Cațavencu la adresa economiei, a progresului, a fericirii, a viitorului României, să fie întîmpinate cu ovații și urale?! De ce să-l bată pe Tipătescu, cînd e știut că „un prefect are totdeauna la el pistol și ar putea să-l împuște"? De ce „să se desculțe pe scenă Cațavencu"? De ce „se lasă pe vine atunci cînd spune «în districtul nostru putem face și noi ce fac dînșii într-al lor»?" Și multe asemenea întrebări, demne de panseurile lui Gigă.

Oprirea spectacolului era o stupiditate. Respectarea „indicațiilor", ca o condiție a reluării lui, era imposibilă. Din spectacol n-ar mai fi rămas nimic. Am făcut, totuși, o concesie: am renunțat la tricolor, la urale și la lăsatul pe vine. Așa am putut trece și de cea din urmă viziunare, care a avut loc pe scena Teatrului Național din București, în fața unei comisii a Consiliului Culturii și Educației Socialiste, cu doar 3 ore înainte ca spectacolul să poată fi văzut de publicul din Capitală.

Acum, cînd spectacolul cu O scrisoare pierdută s-a reluat, reconstituirea sa în versiunea inițială n-a constituit o dificultate. Găsindu-ne în perioada alegerilor, cînd numărul partidelor politice care rîvnesc puterea este din ce în ce mai mare, spectacolul nostru și-a sporit actualitatea, devenind ceea ce a vrut Caragiale să fie: satiră necruțătoare a politicianismului veros, găunos, lipsit de scrupule, a demagogiei și neputinței, a prostiei și lichelismului politic.

ILIE GHEORGHE

CRIN
AMINTIREA REGIZORULUI

Sînt două decenii de cînd moartea tragică a regizorului Crin Teodorescu i-a surprins pe toți cei ce l-au cunoscut, trezind destule întrebări. În foaierele teatrelor, în birourile unor redacții, unde putea fi de obicei întîlnit, ne apărea mereu preocupat de munca sa și a celorlalți — actori, scenografi cu care colabora —, un om animat de numeroase proiecte, comunicînd imediat ceva din febrilitatea lor, uneori vizibil agitat, dar niciodată descumpănit, încrîncenat, deși nefericirile și amărăciunile, provocate de tot felul de interdicții și obstacole la ordinea zilelor de atunci, nu l-au ocolit, i-au fost chiar dăruite cu prisosință. În orice prilej, rămînea un intelectual de o distinsă cordialitate, amabil, volubil, discutînd deschis chestiunile profesionale ce-l frămîntau, fără a-și masca opozițiile și diferențele de opinii, dar și fără a face din ele motivul unor adversități irremediabile. Nimic din comportarea sa nu i-ar fi anunțat hotărîrea finală: ceva dereglase brutal, definitiv cumpăna lăuntrică a acestui om care prin toată activitatea sa — regizorală, publicistică — năzuia, evident, spre echilibru, măsură, rigoare. Era un regizor legat, deopotrivă, de viața tumultuoasă a scenei și de liniștea mesei de scris, articolele (ca și interviurile), prin care își comenta pe larg, analitic, premierele, fiind considerate de el necesare pentru că întregeau actul de cultură al spectacolului, îi acordau un moment în plus de meditație, la care ținea mult. Nu era singurul care a gîndit așa în istoria teatrului nostru, exemplul cel mai apropiat fiindu-i Ion Sava, cel de la care primise, de altfel, la „seminarul" din anii 1945-1946, primele noțiuni de regie.

Spectacolele lui Crin Teodorescu — cu piese de Camil Petrescu, O'Neill, Eugen Ionescu, Arthur Miller — se alăturau, de necontestat, celor realizate în acea perioadă fastă a scenei românești, de Ciulei, Esrig, Giurchescu, Penciulescu, Pintilie... De aceea, mi s-a părut cel puțin ciudat cînd am constatat că, aproape douăzeci de ani, despre Crin Teodorescu nu s-a scris mai nimic. La fel de uimitor, nici o editură nu i-a adunat studiile și articolele în volum, așa cum neîndoielnic o meritau. Crin Teodorescu a făcut parte dintr-o categorie pe care am numi-o a regizorilor-cercetători, pentru că aria de investigație teatrologică ce-i preocupă nu se limitează la o strictă informare documentară, utilă temporar, doar pentru elaborarea viitoarei premiere.

Încercînd să-i privim retrospectiv montările de răsunet, recitindu-i articolele scrise atunci, Crin Teodorescu apare ca un continuator consecvent al lui Camil Petrescu (pe care-l cunoscuse personal și căruia îi dedica un studiu amplu), păstrînd însă o autonomie sesizabilă, dacă ne gîndim la faptul că o spectacologie total diferit concepută de regizorul Ion Sava a avut o puternică atracție asupra lui, ori dacă adăugăm receptivitatea sa la orientările teatrului contemporan, montarea „pseudodramei" lui Eugen Ionescu Victimele datoriei nefiind un experiment întîmplător ci unul răspunzînd propriilor căutări. Deși conceptul său teatral își avea sorgintea în pozițiile teoretice camilpetresciene, aplicația sa este mai elastică, mai cuprinzătoare, încît uneori pare să realizeze o nebănuită joncțiune cu preocupările la zi ale unui Grotowski.

TEODORESCU CERCETĂTOR

Parafrazînd o cunoscută butadă, a căuta înseamnă, pentru Crin Teodorescu, a (se) regăsi într-o configurație distinct determinată, iar el nu-și ascunde niciodată sursele, argumentele concepțiilor sale regizorale, întemeiate pe o vastă cultură. Practic, aspiră la un dialog în contemporaneitate, nu numai la o mărturie monologată — un dialog care să pună în valoare personalitățile actului creator. În tot ce a întreprins în teatru, îndeosebi în ultima parte a vieții, există o preocupare marcată pentru problematica personalității umane, preocupare evidentă pe mai multe planuri, de la dramaturgia montată pînă la considerațiile făcute pe marginea actului teatral, a modului în care și-l imaginează. Dar problematica predilectă nu se rezumă la trăirea scenică a unor anumiți eroi dramatici, ci se extinde, se ramifică într-o judicios compusă diversitate repertorială (O'Neill, Eugen Ionescu, A. Miller, sau Al. Voitin, Sergiu Fărcășan). Se raliază, s-ar spune, celor preconizate pe atunci de Liviu Ciulei despre reprezentarea scenică a „situației de viață" și a „adevărului relațiilor", dar accentul cade cu luciditate pe manifestarea personalității umane înlăuntrul situației care îi determină acțiunile, îi influențează reacțiile subiective. Este însă un alt unghi de vedere, conexe cu sine: pentru Gelu Ruscanu, din Jocul ielelor, își dorește „un interpret capabil să dea viață pe scenă modalităților conștiinței". Despre valoarea montării sale un critic scria că decurge în special din „marea încărcătură de gîndire, de caracter și frămîntare omenească". Un alt aspect al aceleiași preocupări poate fi „pulverizarea" ionesciană a personajului: Choubert, din Victimele datoriei, într-un spectacol despre „forțele generatoare de frică, care împing omul să se renege, destrămîndu-i personalitatea", cum se preciza în caietul-program.

După ce își însușise acea exigență a trăirilor scenice „excepționale, cotidiene" — afirmată în momentul „reteatralizării", indicînd despărțirea fermă de naturalism și de realismul „plat" — pentru Crin Teodorescu va conta, în primul rînd, „fizionomia spirituală" a interpreților, „plasticitatea interioară", definindu-i dintr-o dată ca niște actori de excepție. În opoziție cu „reteatralizarea" — socotită, pentru stilizările sale, totuși, prea rece, exterioară, cu rezolvări reluate mecanic —, revitalizarea teatrului nostru nu poate veni decît de la posibilitățile unui actor care „unește expresivitatea și dinamismul mișcării corporale, cu căldura psyché-ului, cu dinamica lăuntrică". Nici emoțiile, nici semnificațiile nu pot fi „declarate", ci se cuvin „emanate" din însăși concretețea actului scenic. Nu una de factură naturalistă, ci de o teatralitate riguros stabilită regizoral, avînd ca însușiri principale „coerența" și „transparența" semnificațiilor, încît concretizările rezultate pot fi comparate cu niște „ideograme" scenice. Este exclusă executarea lor mecanică, statică, exterioară, dimpotrivă, prin ele actorii vor exprima „trăire concentrată, trăire psihofizică, intensificată și tensionată la paroxism". Dacă s-a vorbit, uneori, despre tendința spre echilibru în aspirațiile spectaculogice ale lui Crin Teodorescu — evitînd opțiunile exclusiviste — acesta este un echilibru tensionat, dinamic, propulsiv, revelator.

Probabil, pentru teatrul visat de Crin Teodorescu, cea mai potrivită emblemă ar fi fost una inspirată de metafora „trestiei gînditoare" într-o intensă vibrație.

ION CAZABAN

PENTRU O GRAMATICĂ SPECTACOLOGICĂ

Cum funcționează în practică această gîndire semantică? Demersul ei este — am văzut — acela de a oferi niște criterii riguroase pentru constituirea actului teatral, cît și pentru aprecierea lui, sustrăgînd astfel judecata de valoare „impresiei", „inefabilului", „indefinisabilului" și altor categorii din aceeași familie. Un fapt teatral va fi apreciat ca orice alt sistem de semne după *validitatea* sa, adică după gradul său de adecvare la un cod în vederea transmiterii unui mesaj.

Pentru a înțelege mai bine aplicarea gîndirii barthesiene la realitatea teatrală să pornim de la întrebarea: după ce criterii ne vom hotărî să judecăm jocul unui actor, decorul, costumele, lumina sau oricare alt component spectacologic?

Obișnuința, comună unei epoci întregi, ne-a învățat să răspundem după veridicitatea istorică, sau după bunul gust, după fidelitatea detaliului, bucuria ochiului etc. Barthes respinge aceste criterii ca exterioare și propune o altă *morală* plecînd din interiorul piesei înseși.

Se știe că orice operă dramatică se poate reduce la ceea ce Brecht numea *gestus*-ul său social, adică expresia exterioară, materială a conflictelor societății despre care depune ea mărturie. Acest *gestus* — această schemă istorică particulară aflată la temelia oricărui spectacol — stă în sarcina regizorului de a-l revela, de a-l face manifest. El are la dispoziție pentru aceasta ansamblul tehnicilor teatrale: jocul actorilor, amplasarea și mișcarea scenică, decorul, lumina, costumul etc. Ei bine, tocmai pe această necesitate de a manifesta, în orice ocazie, *gestus*-ul social al piesei întemeiază Barthes „morala" sa teatrală. Aceasta echivalează cu a atribui fiecărui component spectacologic un rol funcțional, și această funcție va fi de ordin *intelectual*, mai mult decît plastic sau emoțional. Mai exact, aceste două ultime planuri se subordonează primului, căpătînd valoare tocmai în măsura în care îl slujesc.

Astfel, fiecare din aceste elemente (jocul, costumul, decorul, lumina) nu e altceva decît al doilea termen al unui raport care trebuie în orice clipă să unească *sensul conținut* al operei cu *exterioritatea* ei. De aceea, tot ceea ce, într-un anume compartiment al reprezentației, încetinește claritatea acestui raport, contrazice, întunecă sau falsifică *gestus*-ul social al spectacolului, este prost. În schimb, tot ceea ce — prin forme, culori, materiale și îmbinarea lor — ajută lectura acestui *gestus*, este bun.

Jocul, costumul, ca și decorul sau lumina nu trebuie să devină cu nici un preț niște alibiuri, niște valori autonome: ele nu trebuie să constituie niște locuri vizuale strălucitoare și dense spre care atenția să evadeze, părăsind realitatea esențială a spectacolului. Ele nu trebuie să devină nici niște elemente de compensație, a căror reușită să răscumpere ineficiența textului. Dimpotrivă, trebuie să-și păstreze mereu valoarea pur funcțională, nici înăbușind, dar nici umflînd piesa, ferindu-se mereu de a substitui valori în sine, rolului lor veritabil care e acela de a semnifica. Fiecare din aceste componente spectacologice — socotite Barthes — datorează piesei un număr de prestații: dacă unul din aceste servicii este în mod exagerat dezvoltat, dacă servitorul devine mai important decît stăpînul, atunci respectivul element e bolnav, suferă de hipertrofie.

Fie că e vorba de verismul arheologic — cum a numit el hipertrofia funcției istorice; fie că e vorba de estetism sau de „maladia estetică", în fond de hipertrofia unor frumuseți formale care ne seduc în sine, prin ele însele, în mod autonom, fără raport cu piesa; fie că e vorba de hipertrofia adevărului detaliilor

* Crin Teodorescu, din eseul *Roland Barthes și semiologia teatrală*, publicat pentru prima dată în TEATRUL 1/1970

care atomizează ideea generală și sufocă întregul — toate aceste boli ale elementelor spectaculoase au o etiologie comună: din valori necesare potrivit funcțiilor lor, au devenit scopuri în sine care deviază atenția spectatorilor din sfera actului teatral propriu-zis și a mesajului cu care e învestit, îndreptînd-o în mod artificial către funcții parazite. Reușita independentă a unuia sau altuia dintre componentele spectaculoase este un lucru condamnabil, pentru că accentuează divorțul creatorilor și reduce obiectul teatral la o conjugare oarbă de performanțe.

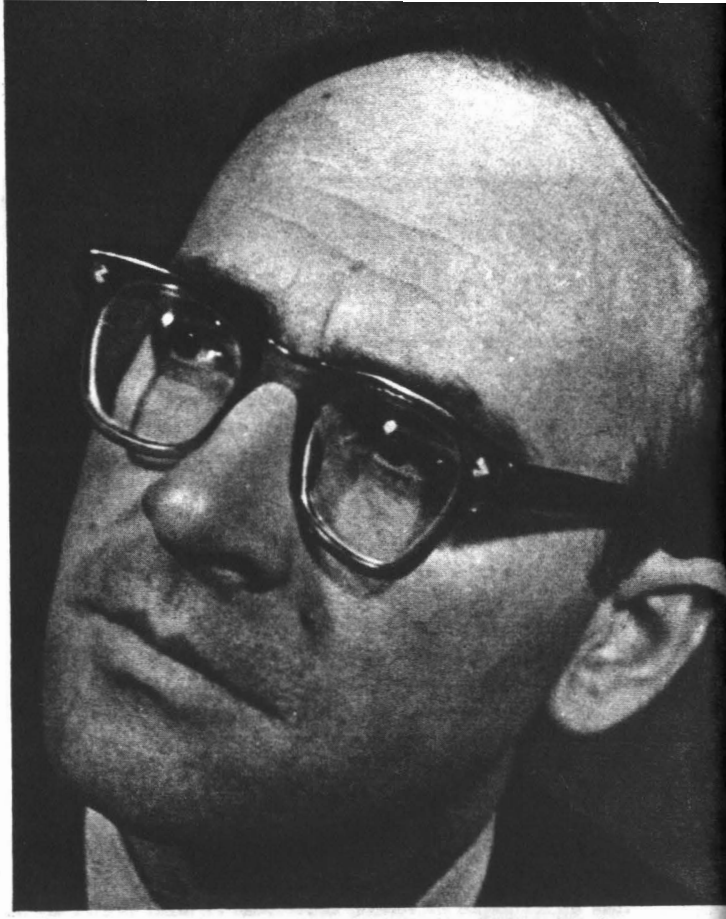
Componentul spectaculoase trebuie să fie un *argument* și funcția sa *intelectuală* nu trebuie înăbușită de funcții parazite (verism, estetism etc.). El are o puternică valoare semantică, nu se oferă numai pentru a fi „văzut", ci și pentru a fi „citit", pentru a comunica idei, cunoștințe sau sentimente. El îndeplinește astfel și o funcție de *semn*.

Un semn e bolnav cînd e prea mult, prea puțin sau rău nutrit cu semnificații. Iată cîteva boli: *indigența* semnului: eroină wagneriană, în cămașă de noapte, Romeo în pijama cu scufă etc; *literalitatea* lui: bucatele semnalate prin ciorchini de struguri; *supraindicarea:* abundența pleonastică a aceleiași semnalări; *inadecvarea:* semnalări pe dos, necorespondențe cu intențiile; *dezechilibrul intern:* semnalări care se bat cap în cap, în interiorul aceluiași semn, aici intrînd excesul de „fantezie", „pletoricul", „compozitul".

Un semn e sănătos cînd e funcțional, cînd lasă liberă transmiterea semnificației profunde a spectacolului, fără să o sărăcească, dar nici să o copleșească cu densități parazite. El trebuie să fie un servitor eficace al *gestus*-ului piesei — să-l *signifieze*, să-l *signaleze*, să-l *impună*. El trebuie să fie destul de material pentru a „significa" destul de transparent pentru a nu-și constitui semne parazite. El este o *scriitură* și, ca orice scriitură, dacă este sau prea sărac sau prea bogată, sau prea frumoasă sau prea urîtă, nu mai permite lectura, abdicînd astfel de la funcția ei esențială. El trebuie să găsească acel echilibru rar care-i permite să înlesnească lectura actului teatral fără a-l năclăi cu valori parazite. El trebuie să renunțe la orice egoism și la orice exces de zel și de bune intenții. El trebuie *să existe* fără a fi *observat în sine*, trebuie să fie *văzut* și nu *privit*. Aceasta înseamnă a fi în același timp material și transparent: material pentru a-și impune prezența și a reține atenția spectatorului, transparent pentru a nu istovi însă această atenție în receptarea materialității sale. Cu cît e mai puternică senzația materiei pentru intuiția receptorului, cu atît mai puternică e — într-un semn sănătos — trimiterea la ideea signalată prin transparența sa. *În materia semnelor unui spectacol, spectatorul trebuie să-i poată citi ideile.*

După cum se poate vedea, pentru realizatorii de teatru se oferă aici bazele unei adevărate *gramatici a spectacolului*. În același timp se oferă și criticii dramatice o șansă de a se salva de la impasul piruetelor impresioniste la care o estetică a inefabilului o condamnă silind-o să dea, la infinit, tîrcoale fenomenului „spectacol". Semiologia îi dă în schimb un fundament solid, o metodă de analiză fermă și în același timp aplicată obiectului.

În mod eronat critica lui Barthes a fost asimilată, de unii, unui pur „formalism", fără preocupări conținutistice. Analizele lui din *Théâtre Populaire*, în special cele consacrate fenomenului brechtian, probează contrariul. Toate discuțiile de „conținut și de tematică converg la Barthes către tema *conștiinței* născînde, a *trezirii conștiinței*, a procesului dinamic care operează ridicarea nivelului mental *de la inconștiență la conștiență*. Prin această trăsătură „conștiențialistă" explică el succesul teatrului brechtian în lumea occidentală, bogăția „estetică" a acestuia, în stare să antreneze, acolo, un public foarte larg. Analiza cauzelor acestei reușite ne învrednicește în același timp în mod cuceritor propriul concept de teatru al lui Roland Barthes.



CRIN

În aburul amintirilor mele, întîlnirea cu Crin Teodorescu, acest domn al teatrului românesc, îmi apare a fi fost un real moment de grație. Deși semănate la oarecare răstimpuri, colaborările noastre — Din jale se întrupează Electra, Vară și fum, Victimele datoriei — *îmi par un gest unic, în fapt o plimbare neîntreruptă într-o substanță poetică densă, tulburătoare, dominată de sfîșietoare nostalgii, neliniști, spaime și turpitudini, dar și de aspirații spre altitudini morale și disperată dorință de salvare. Prin alegerea însăși a acestui registru de valori, Crin făcea deja un prim și esențial act de creație, exprimîndu-se pe sine, în rezonanță, cred eu, cu resorturi profunde ale ființei sale.*

În lungile ore petrecute alături de el, sondînd profunzimile sensurilor, structurînd cu fervoare ipoteze și imagini, făcînd opțiuni, s-au stabilit treptat între noi o comuniune bazată pe convingeri estetice, o stimă reciprocă, aș zice chiar o prietenie. O prietenie care m-a onorat și de care continui a fi mîndru și azi.

. . . . . .

Nu știu de ce, scriind rîndurile astea, îmi apare o imagine: Crin, ca într-un one man show, venind din adîncimea unei scene nude, venind de dincolo, îmbrăcat, nu știu de ce, oficial, în haină neagră și pantaloni reiați, cu silueta lui dreaptă, cu ochelarii săi cu ramă de baga, cu părul lins, dat pe spate, călcînd pe un strat de ceață ce se prelinge pe platoul vid al scenei, transfigurată prin lumină. Crin, înaintînd spre noi, vorbindu-ne, continuîndu-și gîndurile ce le rostea sau le scria, și care parcă ieri au fost întrerupte, deși au trecut douăzeci de ani de atunci.

PAUL BORTNOVSKI

EZITĂRI ÎN CAZUL CAION

Joi, 18 oct. 1901, se va relua *O scrisoare pierdută* la Național, se anunță în nr. 727 al *Secolului*. „Creațiunile splendide ce majoritatea artiștilor au în această piesă și desăvîrșitul ei succes de odinioară va atrage, desigur, multă lume la teatru." Peste două zile, Almaviva (= H. St. Streitman, conf. Dicționarului lui Mihail Straje) scrie, sub titlul *Omul zilei — Caragiale:* „S-a reluat aseară cu un deosebit succes «Srisoarea pierdută». Adevărul este că, cu cît trec anii, fondul social politic al comediilor de moravuri ale «maestrului» se șterge tot mai mult, ne devine tot mai străin, așa că elementul satiric se pierde și nu rămîne decît comicul irezistibil al situațiilor și personagiilor în sine. Piesele lui Caragiale sînt mai fericite decît autorul lor: au de unde pierde. Singurul tezaur pe care «maestrul» n-a fost în stare să-l risipească". Iar Gsaal, în același număr, subliniind succesul reprezentației, remarcă desele chemări ale autorului la rampă: „... ar fi venit de mai multe ori, căci, la fiecare act se repetau chemările, dar datoria, necesitatea dură a vieții, îl chema mai puternic și mai imperios în altă parte — vis-à-vis de Teatru, la «Gambrinus», unde de asemenea era așteptat de numeroși clienți și admiratori". Cît despre autorul în sine, scriind despre Vlahuță, Almaviva notează: „scund, modest și tăcut, cu ochii frumoși dar stinși, este, alături de Caragiale, cel mai burghez la înfățișare dintre scriitorii noștri".

Ca un ironic preambul la campania Caion, sub titlul *Caragiale furat,* se inserează (nr. 767) știrea furtului a 12 sticle de lichior de la „Gambrinus", găsite în WC, sustrase de canagiul lui Caragiale, Șt. Atanasiu. Cîteva zile mai tîrziu (nr. 774/16 dec. 1901), Censor nu înțelege de ce toți „admiratorii maestrului au sărit în sus" în fața celor scrise de Caion în *Revista literară.* De ce „idolul" lor nu poate comite o greșeală? întreabă, perfid, Karnabatt. Numai că, luîndu-și seama, nu uită să specifice precaritatea dovezilor incriminatorii: acuzatorul „e dator să ne arate că intriga piesei și caracterele sunt asemănătoare". Ezitarea semnatarului, între satisfacție și prudență, va defini întreg ansamblul poziției *Secolului* în privința spinosului subiect. În *Plagiatul dlui Caragiale* (nr. 779/22 dec. 1901), Censor face mai mult apărarea acuzatorului, decît viceversa, neînțelegînd vehemența celor scrise în *Epoca,* de pildă. „Ciracii maestrului se îndeletnicesc" cu azvîrlire de ironii „pe gustul berei Gambrinus. Tocmai dl. Caragiale însă nu ar avea dreptul să se plîngă de acest procedeu insuficient, pe care d-sa l-a întrebuințat atît de des" (acuzația de plagiat, adică, observația reiterată în epocă). Cum a urmărit el să-l distrugă pe Spanachide, iar acum îl acuză pe Zola că l-a plagiat pe G. Bibescu... „Ei, tocmai d. Caragiale se vaită de procedeul lui Caion?"

Ezitările continuă: la 1 febr. 1902, Curtea va judeca procesul intentat de „eminentul literat" lui Caion (v. și nrele. 821/19 febr. și 824/22 febr., unde se transcrie scrisoarea lui Caion împotriva lui Tzigara-Samurcaș, care-l tratase, în *Epoca,* pe tînărul poet drept iresponsabil, apoi nr. 827, 834, 835, 840, amănuntele se cunosc). Iar în nr. 841/14 mart. 1902, Censor dă *Concluziile unui proces literar:* „Secolul XX nu a fost cîtuși de puțin favorabil dlui Caragiale", dar acum s-a convins. Karnabatt s-a dus la *Revista literară* să vadă cele două foi din așa-zisul *Nenoroc* al lui Kemeny. Acum, Caion „a început a poza în martir al adevărului", amicii îl înconjoară ca pe Hristos. „Concluzia morală a acestui proces e că această sentință va limpezi atmosfera luptelor noastre literare, va domoli multe exploziuni juvenile; va restabili onestitatea în polemici și critică". Desigur, redactorii *Secolului* au mai puțin în vedere campaniile *lor* împotriva lui Carp (*Echo de Roumanie*), N. Filipescu (*Epoca*) sau Take Ionescu (*Patriotul* și *La Roumanie*). Sînt, apoi, menționate propunerea de premiere cu Năsturel-Herescu și scrisoarea de simpatie a studenților față de Caragiale, pentru ca Lector (*Sintem barbari?,* în nr. 856/2 apr. 1902) să își arate consternarea față de efectele *Năpastei* la Secesions-Theater din Berlin, presa germană atacîndu-ne de semi-asiatici și barbari sălbatici. Pentru ce? Eroii dramei sînt excepții sociale și umane. Occidentul nu-și are criminalii lui, psihopații lui? *Năpasta* e o „dramă psihologică și nu o dramă de moravuri românești", iar Anca și Dragomir pot aparține, ca tipologie oricărui popor. Desigur. Însă aventura caionică perpetuează: recursul (nr. 862/9 apr. 1902), hotărîrea de rejudecare (nr. 898), excluderea junelui din Universitate (nr. 902), alături, însă, de semnalarea (în nr. 903/2 iun.) a „plagiatorului Rostand", acuzat că l-ar fi copiat pe americanul Eberly Gross. Acesta din urmă este ironizat, iar atitudinea autorului lui *Chantecler* este aplaudată. Se prevede „o afluență foarte mare la proces" (nr. 909), iar la 12 iunie se face rezumatul dezbaterilor, cu avocații lui Caion (Danielopol, Tanoviceanu, Mitescu, Meitany, Băileanu), ai lui Caragiale (Delavrancea, Grădișteanu, Missir), cu completul (V. Râmniceanu, Nicolau, Bossy) și cu jurații: M. Anghelovici, V.G. Assan, G. Niculescu-Dorobanțu, C. Maltetzeanu, G. Bădescu, Al. Rioșanu, P. Vasilescu, C. Năcescu, C. Penescu, N. Lupan, P. Dumitrescu și C. Mănciulescu.

Mai departe, Caragiale continuă să-l preocupe intens pe Karnabatt. El nu recunoaște mai nimic în portretul făcut de Ion Voinescu-Docuzești dramaturgului (nr. 919/22 iun.), laudă decizia lui Sihleanu, directorul de la Național, de a juca piese originale, „dar ele sunt tocmai ca industria națională de care vorbește un mucalit al lui Caragiale" (nr. 987) și notează cu maliție: „D. Mișu Cantacuzino a comis pur și simplu un plagiat: O societate care nu merge înainte stă pe loc și e deci condamnată să piară..." (nr. 1006). Pe de altă parte, la „Informațiuni", cînd Regele și Regina aveau să asiste la o reprezentație de gală, la Național (nr. 1109/16 febr. 1903) se numesc „acte luate din cele mai populare piese ale nemuritorilor poeți Alecsandri și Negruzzi", alături de altele, ale... „publicistului Caragiale". În plus, spre a ilustra curentul subteran al redacției, la 22 aug. apare un lung și encomiastic articol despre Macedonski, scris de Emil I. Critzman.

În 1903, D. Karr. dispare din paginile *Secolului.* Locul său la cronica plastică este luat de Oscar V. Obedeanu, iar de partea literară începe să se ocupe V.D. Păun. El îi închină o cronică măsurată în aprecieri lui Caion, la vol. *Pentru cruce,* decretîndu-l un „exemplu tipic de talent cheltuindu-se fără socoteală", comparînd scrierea cu *Să-l urmăm,* de Sienkiewicz. În nr. 1182/20 mai 1903, Păun scrie despre *Vae victis* al Sofiei Nădejde, văzînd în Sfîrlează „un client al lui Mitică, un pierde-vară sărăcit de procese, o mutră de Cetățean turmentat, ca prototipul său din *Scrisoarea pierdută".*

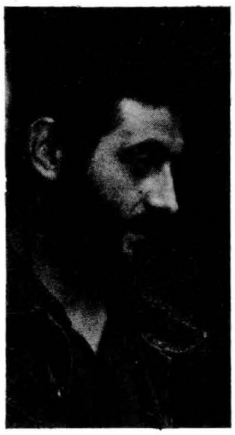
O să mă acuzați de descriptivism, de factologie. Ce demonstrează toate cele de mai sus? Puțintică răbdare, vin ele și motivele!

DAN C. MIHAILESCU

CARAGIALE ÎNTRE NEMURIRE ȘI UITARE

IDEI

MANIFEST INCOMPLET PENTRU TEATRUL SACRAMENTAL



În zilele imediat următoare Jertfei din decembrie, am simțit cu o violență neobișnuită că viața mea, viața noastră se va schimba fundamental. Nu era vorba numai de abolirea unei dictaturi, a unui sistem politic ce ajunsese de nesuportat: era ceva mai complicat, ceva ce parcă implica întreaga Fire. Libertatea cucerită prin sîngele mucenicilor am primit-o ca pe o ofrandă divină și am trăit-o atît pe orizontală cît și pe verticală. Acum verticala eliberării mă copleșește dar îmi dă și un soi de blîndă putere ce-mi organizează viața și arta. Mi-e puțin rușine: sînt fericit! Anul trecut imediat după Crăciun a început să ningă pînă cînd petele de sînge de pe caldarîmurile desfigurate de șenile au devenit albe și pufoase. Zăpada era dulce și-ți provoca o iluminare răcoroasă: sensul și simplitatea împăcării. Nimic nu mă tulbura decît o nostalgică tristețe: oare de ce am supraviețuit acestei sublime Revoluții?

Am observat repede că nu eram singurul trecător întristat de frumusețea acestei ninsori. Mulți, foarte mulți am descoperit că nu ne mai este frică de moarte. Mulți, foarte mulți am înțeles că un tanc nu poate fi oprit decît cu mîinile goale.

Apoi am recitat cu inima istoria ultimelor zile ale anului 1989: o biserică luterană a fost apărată cu piepturile copiilor, focul s-a întins și a ars pe rug inimile curate ale pruncilor iar în ziua nașterii celui ales a căzut acel Irod bicefal. Nu cu mult înainte Papa Woytila a binecuvîntat pe unul dintre cei mai importanți conducători de popoare din toate timpurile ce are pe frunte un semn precum urma unui deget. Acest consens creștin m-a făcut să mă gîndesc că Jertfa noastră are rostul răspîndirii planetare a unei Idei luminoase: Un singur Dumnezeu — o singură Religie, și astfel am aflat temeiurile unei împăcări universale sub cupola căreia ne vom înțelege întru iubire catolici, ortodocși, protestanți, mozaici, mahomedani, atei căci în marea noastră asemănare nu avem decît un singur Tată. „Secolul 21 va fi religios sau nu va fi deloc" spunea într-o clipă de profetică iluminare autorul **Condiției umane,** André Malraux.

Cum ar putea arăta teatrul acestui veac ce va să fie?

Talent se mai spune în românește și har. Etimologic ajungem la grecescul „harisma" ce semnifică „daruri", „harisme" ce au un mare rol în zidirea trupului. Actorul ca și preotul slujește o comunitate, o duce prin har către înțelegerea sensibilă a unor sensuri, descoperă Lumea. Dar a descoperi într-adevăr Lumea înseamnă a-l descoperi și înțelege pe Dumnezeu. Ce rămîne după geniul unui actor? Nimic... Sau după săvîrșirea din viață a unui preot cu adevărat îndumnezeit? Nimic... sau Totul adică Spirit. Între noi oamenii de teatru zburdă cele mai fragile desăvîrșiri, cele ale marilor artiști după care nu rămîne nimic. Actorul moare mereu dar și renaște mereu, el este continuu crucificat. Dar cum ar putea să se instituționalizeze Crucificarea? De aceea cred că într-un fel voi încerca să părăsesc teatrul ca instituție spre a mă retrage cu un grup de doritori între zidurile unei biserici părăsite unde vom căuta împreună să ne întoarcem la experiența fundamentală a teatrului, aceea a momentului anterior despărțirii de Cult. Știu, și alții mulți au căutat acest lucru. Grotowski, Brook poate Andrei Șerban... Pentru asta au trebuit însă să plece departe de Casa lor. Sacrul nu ți se revelează decît la o depărtare de o umbră de leagănul tău. Șerban de asta se întoarce și îl simt ca pe un fiu risipitor, bolnav de pribegie ce-și va afla Bucuria aici într-un teatru ce numai la noi se va naște. Teatrul pe care-l visez nu va fi un teatru elitar. El se va sprijini în principal pe actor și pe texte profane deci capodopere ale literaturii dramatice românești și universale unde într-o formă mai mult sau mai puțin latentă există semnificații ale celor două Testamente ce de fapt sînt compendii sau comprimări coerente ale tuturor religiilor, credințelor și mitologiilor. Toate artele au căutat conștient sau inconștient să reitereze simbolul fundamental al Zidirii care este Facerea Lumii și viața lui Iisus Christos. În momentele faste, artele au tradus Sacrul în imagini profane și au menținut Adevărul și Frumosul în Lume precum Icoana lui Dumnezeu. Teatrul ce l-aș încerca aici, ar fi ca o „capcană de îngeri" deși știu că ei nu pot fi prinși, dar pot fi simțiți prin arta actorului, prin posibilitatea lui de a provoca „catharsis" cum numeau precreștinii comunicarea cu Dumnezeu. Actorul însă trebuie antrenat pentru a putea sluji în acest mod. Mă voi sprijini la început nu pe credința lui, ce poate fi adormită, ci pe talentul sau harul sau ce este înnăscut nu dobîndit. Școala de teatru poate cizela, dezvolta acest har, dar îl poate și usca, perverti, întuneca. Spectacolele vor fi din acest punct de vedere și niște întîlniri la care vom învăța unii de la alții, vom căuta, pe temeiurile unor principii, moduri și căi de revelare a unor metode. Nici o religie nu s-a putut dispensa de elementul spectacular conținut în chiar gestul cultual. Rugăciunea în picioare din timpul liturghiilor ortodoxe semnifică prin poziția corpului acea verticală pe care sufletul tînjește a se înălța pentru întîlnirea cu Dumnezeu. Altarul este în fapt o scenă, un loc de invocare iar cîntecul religios reprezintă trecerea iluminării din domeniul etic în sfera esteticului. Psalmii, prohodul, messele, reqviemurile sînt modalități de revelare a sacrului, de căutare specifică a lui Dumnezeu în funcție de disponibilitățile individuale și cosmice. Evoluția teatrului alături de necesarii factori

civilizatori a însemnat o alunecare prea dureroasă către profan. Singurul element sacral în teatrul contemporan a rămas harul oamenilor care-l înfăptuiesc, dar ei ar putea acum, printr-un minim efort de resacralizare, să-şi recîştige nevinovăţia pierdută, să recupereze mijloacele, rosturile şi temeiurile originare ce au constat în alcătuirea acelei scări pe care urci coborînd şi cobori înălţîndu-te, într-o neostoită nevoie de Absolut. Teatrul sacramental ar fi cel care caută să refacă puritatea şi elevaţia legăturii actor-spectator în modul fragilei şi miraculoasei punţi dintre preot şi enoriaşii împărtăşiţi. Atenţia şi nevoia de participare a spectatorului vor modifica matca spirituală a reprezentaţiei împingînd spaţiul scenei către orizontul ei iniţial: loc de invocare. Regizorul va veghea să menţină în structura finală a spectacolului numai acele momente care sînt nimbate de reuşita devoţiunii faţă de universul de înţelesuri ale întregului. Lucrul cu actorul va fi fondat pe principiile unei comunicări creştin spirituale ce va încerca să debaraseze interpretul de inhibiţiile şi acumulările profane. Sinceritatea şi generozitatea, alături de toleranţă, dar şi de disciplina cea mai severă vor alcătui fundamentele colaborării dintre actor şi regizor. Cel din urmă are rolul unui eliberator, al unui exorcist ce se salvează salvînd actorul şi spectatorul de materialismul profan ce închide porţile miracolului. Improvizaţia va avea de asemenea un rol hotărîtor, deoarece numai ea, în condiţiile unui „hazard controlat", poate deveni cale de revelare sacramentală. Un asemenea teatru se sprijină pe o mare bucurie, — senin înţeles al fundamentelor artistice: creatorul de frumos trebuie să înveţe să devină un Anonim ce va avea însă orgoliul demnităţii sale de erou necunoscut. Artistul e bine să înţeleagă faptul că el este doar un instrument prin care suflă un vînt înmiresmat. Cu cît acest instrument este mai perfecţionat prin pricepere şi vocaţie, cu atît urechea profană pierde mai puţin din parfumul acelor veşnice Livezi unde Dante îngăduie înfiorat Luceafărul lui Eminescu. Astfel, improvizaţia sau întîmplarea va scoate spontan la lumină, cele necesare spectacolului după care partenerii vor pleca în căutarea unui sens pînă la pulverizarea sa în amănunţimea şi perfecţiunea demonstraţiei. Actor şi regizor îşi fac propuneri pe care apoi le controlează prin gradul de utilitate faţă de Sensul întregului. Realizarea unui asemenea spectacol implică etapele unei iniţieri. Se porneşte de la un text valoros ce presupune bineînţeles o anume calitate a elementului conflictual dramatic imitînd într-un fel planul cosmic alcătuit pe scindarea împăcărilor, pe opoziţie şi dramă, singurele momente în care Lumina se poate descontura de întuneric. Regizorul colindă infinitul lucrării întîi singur, apoi cu din ce în ce mai mulţi, spre a afla o ieşire dar şi o mîntuire personală. Actorul întrupează căutările tuturor, suferă toate nostalgiile şi resimte cu emoţie toate claustrările legate de sufocarea generată de lipsa aerului înţelegerii. Ieşirea din Labirint este vătămătoare dar purificatoare căci ne apropie de moarte pe noi, ca meşteri, cu încă o vindecare. Miracolul nu se poate reitera la infinit. Spectacolele vor avea o serie scurtă, meritînd a fi oprite ori distruse ori de cîte ori a sosit momentul periculos de ieşire din durată prin tehnică sau îngheţare. Aceste spectacole vor ţinti către statutul unor epifanii faţă de care apropierea publicului va fi făcută cu oarecare precauţie. Rostul criticii teatrale va fi acela de a facilita această apropiere, căci demersul fundamental al criticului în faţa unei opere de artă este să iniţieze nu să explice şi să judece miracolul cum încă se mai întîmplă la noi şi aiurea. Teatrul sacramental este un teatru deschis dezbaterii, provocator şi primitiv ori intens simbolic, dar întotdeauna simplu, adresîndu-se nu elitei, ci mulţimii celei mai diverse adunată însă sub o singură smerenie: asistă la un moment de nostalgie sacramentală, nu la o clipă de destindere efemeră.

Cred cu tărie că aceste experienţe teatrale se pot întemeia pe actualul pămînt românesc ce biserica îl numeşte deja atît de dulce: „Grădina Maicii Domnului". Acum puţin timp, într-o noapte la Mănăstirea Plumbuita, un tînăr călugăr mi-a înmînat un manuscris spunîndu-mi după cîteva ore de conversaţie aprinsă: „Ţi-l dau pentru că mi-ai vorbit despre acest text fără să-l fi cetit!" Era profeţia lui Sundar Singh, făcută acum mai bine de trei decenii, despre devenirea României ca „ţară sfîntă", loc de întîlnire şi împăcare a tuturor credinţelor şi naţionalităţilor.

DOMINIC DEMBINSKI
25 martie 1990, Buna vestire

COUPÉ

Un tren pentru UNITER

Televiziunea ne-a oferit, într-o binevenită reluare, un mai vechi medalion dedicat actriţei Clody Bertola. După ce valul nostalgiei s-a retras, lăsînd să se sedimenteze în noi imaginile — tulburătoarea vibraţie a dialogului dintre protagonistă şi Liviu Ciulei, secvenţe în care învia superb tinereţea unora dintre partenerii ei, deveniţi între timp „monştri sacri" — am încercat să regîndesc filmul din perspectiva unei generaţii care n-a văzut acele mari spectacole (Cum vă place, Sfînta Ioana, Un tramvai numit dorinţă) *şi n-a cunoscut arta acestei actriţe. Presupun că întîlnirea cu un mod de a face teatru care (din păcate) nu se mai practică azi pe nici o scenă românească va fi constituit pentru mulţi dintre ei o revelaţie, în ce priveşte capacitatea, practic infinită, a actorului de a-şi cizela creaţia. Într-adevăr, o interpretare emanînd dintr-o extraordinară tensiune lăuntrică, exprimată, paradoxal, ca o „stare de graţie", rafinamentul unor infinitesimale variaţiuni de nuanţă, particularităţi de ton, de gest, alcătuind un stil de joc diafan ca o aripă de fluture, fac din acest document extras din filmoteca Televiziunii un argument în favoarea genului. Asemenea documente există însă doar cîteva, prea puţine, realizate cam cu două decenii în urmă, cînd lucrul acesta era (încă) posibil, şi păstrate datorită unor redactori care, în pofida împrejurărilor potrivnice culturii (alte valoroase filme au fost şterse, pentru a se recupera pelicula!), aveau conştiinţa profesiei lor.*

Un tren, trenul timpului care zboară, va trebui deci luat din mers, pentru ca momentele de artă datorate stelelor care strălucesc acum pe firmamentul scenei să nu alunece şi ele în uitare, cum s-a întîmplat ireparabil din păcate, cu majoritatea creaţiilor importante din ultimii ani. În eventualitatea că se va mobiliza din nou în acest nobil scop, e totuşi puţin probabil că Televiziunea, singură, va izbuti să cuprindă tot ceea ce merită să fie fixat. Poate că iniţiativa coordonatoare ar reveni de drept proaspăt înfiinţatului compartiment de documentare la UNITER, cu concursul Uniunii Cineaştilor şi al facultăţilor de regie teatru şi regie film ale IATC; astfel de medalioane, lucrate dintr-o perspectivă creatoare originală şi modernă, ar putea deveni teme de concurs, scurt-metraje de debut sau de examen contribuind la întemeierea unui fond de (s-o numim astfel) „cinemateca teatrală", adevărată memorie vie a teatrului românesc. □ I.P.

COUPÉ

VIZITA BĂTRÎNEI DOAMNE

În cartea sa de amintiri, regizorul Mihai Berechet povestește cum, pe vremea cînd se repeta la Naționalul bucureștean drama *Danton,* la începutul anilor 70, într-una din zile a apărut în foyerul mare o doamnă înaintată în vîrstă, spre care s-a îndreptat, cu respectuoasă grabă, conducerea. Actori ai numeroasei distribuții s-au întrebat mirați cine este doamna ai cărei ochi jucau în lacrimi cuprinzînd semețele ziduri ale lăcașului.

Avea 92 de ani și semnele unei prezențe dominatoare impresionau încă. De peste un sfert de veac, reflectoarele primei scene se stinseseră pentru ea. Tunetul aplauzelorera o dureroasă amintire. Era ultima în viață din strălucitul clasicism actoricesc al începutului de veac: Gh. Storin, Ion Manolescu, Tony și Lucia Bulandra, Maria Filotti. *Marioara Voiculescu.* Dăruia teatrului chipul său în rolul „Lucreției Borgia", execuțat de Magdalena Rădulescu. Un rol din peste două sute, cît a putut cuprinde jumătatea de veac teatral românesc vremuită și sub fascinația acestei tragediene, „Voiculeasca" Teatrului Național, a Companiei Davila, a propriei companii, a Companiei Bulandra, a teatrelor lui Sică Alexandrescu...

Nu asupra vieții sale în teatru stăruim acum. Lăsăm pe altă dată evocarea Oanei de la premiera *Apusului de soare,* a Tofanei din *Patima roșie* de Sorbul, a *Salomeei* din piesa lui O. Wilde, a *Damei cu camelii,* a Maslovei din *Învierea* lui Tolstoi, a prezențelor în teatrul lui Sofocle, Hugo, Ibsen, O'Neill, Jean Cocteau...

, Descoperim, însă, o filă din „dosarul rușinii". Are și teatrul românesc un asemenea dosar în epoca „celei mai drepte orînduiri".

Marioara Voiculescu era prin excelență actriță a teatrului clasic. Un temperament scenic clocotitor, o ținută maiestuoasă, gesturi de rafinată expresivitate, voce vibrantă, învăluitoare și pătimașă...

A fost de ajuns un conflict cu direcția Teatrului Național, în 1947, ca incomoda personalitate să fie îndepărtată. Ea reprezenta un „stil formalist" de interpretare, stînjenitor pentru repertoriul cu pufoaice și basmale care se înscăuna. Atunci au părăsit teatrul și Marioara Zimniceanu și Cleo Pan Cernăteanu și Sorana Țopa, de asemenea actrițe de talie europeană. E de mirare cum a rezistat Marioara Voiculescu la catedra de actorie a conservatorului dramatic pînă în 1949. Au plecat atunci din învățămînt ultimii „burghezi" care „frînau" dezvoltarea artei noi — Ion Manolescu, Maria Filotti, compozitorul Mihail Jora. Marea profesoară de estetică Alice Voinescu fusese scoasă de la catedră în huiduielile unor tineri manipulați, apoi arestată.

O vreme a fost reținută și Marioara Voiculescu, dar nu pentru vina că slujise cultura burghezo-moșierească, ci pentru aceea că era „chiabură". Din munca sa, cumpărase o vie, la deal. Casa, superbul ei apartament din strada Frumoasă, i-a fost naționalizată și ani în șir tot soiul de personaje cu originea prea sănătoasă pentru acel loc i-au batjocorit mobilierul, i-au distrus opere de artă adunate cu pricepere și iubire. Întîi n-a avut nici un venit, apoi, cînd s-a sărbătorit centenarul Teatrului Național, în 1952, și i s-a acordat, din abile strategii politice, titlul de artistă emerită, fără să aibă însă dreptul de a profesa, a primit o pensie de șase sute de lei. A supraviețuit ca o regină a artei exilată de uzurpatori care se temeau de popularitatea, harul și cultura ei. A închis ochii în 1976, iubită de admiratorii ei cărunți, adorată de foștii elevi deveniți actori de seamă ai teatrului de azi.

Și totuși, Marioara Voiculescu a dat, în aceste decenii ale terorii și ale înjosirii spiritului creator, cel mai mare spectacol al vieții ei: spectacolul demnității asumată cu orice preț.

□ IONUȚ NICULESCU

JE CHERCHE UN MILLIARDAIRE

(nu mă supăr nici dacă e milionar. Orice început e greu)

Simbătă seara, după lambada electorală și înainte de procese, tot românul se destinde. Deci vede „Sfîntul" și o emisiune preluată prin antena (superbă inaugurare) parabolică adusă în dar de televiziunea franceză. Nu mă pricep la parabolice (antene), dar, prin deducție, cred că ar trebui să preia în întregime programul canalului francez. Atunci mă întreb, și întrebarea poate fi stupidă sau naivă: de ce de cîteva simbete încoace este selectat numai un spectacol, care se căznește, recunosc, să reînvie perioada glorioasă „des folles années trente" a music-halului (scuzați ortografia) francez? Să vezi bătrînei surzi, sau pe aproape, mai mult sau mai puțin decrepiți, care au fost marile glorii ale acelor ani nu e numai penibil. E trist. Seamănă acest spectacol prea bine cu un film (splendid) al lui Fellini: *Ginger și Fred.* E posibil ca Fellini să fi văzut *Le paradis latin.* Oricine se inspiră de undeva. Deci: nu-mi place, visez urit și vin cu o propunere. Dacă trebuie să ne destindem simbătă seara, vreau serialul meu preferat „Parlamentarii". Și atunci, tot românul să spună ca și Caragiale: „Uită-te la ei ce drăguți sînt"... □ M.G.

COUPÉ

CRONICA

UN OARECARE, UN MARTIR

CONFUZIA de Dumitru Solomon ● Teatrul Dramatic din Baia Mare ● Data premierei: 3 mai 1990 ● Regia și scenografia: Ioan Ieremia ● Distribuția: Lucian Prodan (Josef Pavliček), Cornel Mititelu (Comisarul), Paul Antoniu (Judecătorul), Victor Mușețeanu (Cetlička), Floriela Silaș (Logodnica), Olga Sirbul (Menajera), Lucreția Mandric (Doctorul), Gheorghe Lazarovici (Subcomisarul), Sergiu Marușca (Polițistul I), Ion Costin (Polițistul II).

Reprezentarea unui text în premieră absolută a fost, întotdeauna, pentru orice teatru, motiv de mîndrie. Cu atît mai mult trebuie să fie acum cînd aproape toată lumea (nu doar) teatrală se ocupă cu excesiv zel de altceva decît de propria meserie. Teatrul Dramatic din Baia Mare poate însă adăuga acestei fireşti mîndrii încă două motive de satisfacție: faptul că spectacolul pe care îl oferă publicului este într-adevăr nou (adică realizat în întregime după revoluție) și faptul că piesa „lansată" aparține unuia dintre cei mai buni dramaturgi de azi, Dumitru Solomon, chiar dacă nu e neapărat și cea mai bună lucrare a sa, de azi sau de ieri. Recent apărută, la Editura Cartea Românească, într-un volum căruia îi dă și numele — **Transfer de personalitate**, acesta fiindu-i titlul inițial —, scrisă cam cu patru ani în urmă „după o idee din proza lui Jaroslav Hašek" (așa cum precizează autorul), piesa este o meditație amar-spirituală pe tema conflictului inerent dintre individ și societate. Desigur, la rigoare s-ar putea specifica: individul obișnuit și societatea totalitară. Numai la rigoare însă, pentru că „societatea", deși reprezentată prin două dintre instituțiile cele mai susceptibile a fi privite ca izvor de opresiune organizată — poliția și justiția —, e alcătuită (în text, ca și în realitate) tot din indivizi obișnuiți. Adică nu foarte deștepți, nu foarte curajoși, nu foarte răi, nu foarte corupți. Nici Josef Pavliček, proprietarul magazinului de galanterie, luat drept hoț și arestat pe cînd iese din propria prăvălie cu o cămașă sub braț, nu e altceva decît un ins oarecare, nu foarte deștept, nu foarte curajos... Cum se transformă un asemenea om în erou, cum ajunge el să se creadă Giordano Bruno și să-și asume (conștient), o dată cu identitatea „personajului", statura lui morală, tăria și demnitatea lui? Nicicum altfel decît purtîndu-se **normal**, încercînd să le explice oamenilor din jur că el e el și nu altcineva, emițînd, așadar un adevăr la fel de incontestabil ca și acela că Pămîntul e rotund. Cred că lucrul cel mai teribil pe care îl demonstrează piesa este cît de ușor se poate naște un martir: opunînd prostiei (înregimentate), opacității (înrădăcinate), inerției (educate), „vigilenței" (inculcate), intoleranței (cultivate), un adevăr mărunt, modest și neesențial în ordine cosmică, dar un adevăr propriu care, printr-o nevinovată coincidență, e și absolut. Nu cunosc, mărturisesc cu regret prozele anume de la care a pornit dramaturgul, dar ele nu mai interesează decît prea puțin față în față cu această piesă tristă, simplă și frumoasă, în care umorismul specific mitteleuropean (Hašek, Čapek, Kafka) se întîlnește, fericit și neașteptat, cu tematica și stilul — inconfundabile — din scrierile mai vechi ale lui Dumitru Solomon. Căci absurdul ca fațetă dialectic inseparabilă a normalului, veselia ce trece imperceptibil și mereu reversibil în amărăciune din **Confuzia** (titlul — mai „comercial", probabil, pe care l-a propus teatrul din Baia Mare) ne amintesc (cu un pic de nostalgie) de admirabilele sale piese scurte. După cum echilibrul și rigoarea compoziției, ori sclipirea și consistența ideatică a unor replici ne amintesc (la fel ca înainte) de alte scrieri, mai lungi... Și unele, și celelalte — prea puțin sau deloc văzute pe scenă, teatrele preferîndu-l în genere pe autor (atunci cînd au făcut-o) în ipostaza de comediograf de succes.

Opțiunea lui Ioan Ieremia se arată, (și) din acest ultim punct de vedere, inedită. Nu însă și inexplicabilă, mai ales dacă o raportăm la momentul în care s-a produs (faptul că piesa nu a putut fi jucată pînă anul acesta nu ne miră, obișnuiți fiind noi, în timp, cu absurdul și absurditatea). Regizorul a citit-o, din unghiul istoriei recent încheiate, ca pe o dramă de nuanță pregnant expresionistă, concepție motivată atît de o parte din datele textului, cît și de contextul cultural de care ține literatura aflată la originea lui. A recurs, totodată, la unele „actualizări" (costumația escrocului elegant Cetlička, de pildă — blugi jerpeliți), desigur în scopul de a sublinia actualitatea perenă a fabulei. Mixtura nu e supărătoare; sînt astfel, în schimb, ritmul mult prea lax al primei părți a spectacolului, precum și aplatizarea constantă a reliefului comic al unor situații și replici, această din urmă inabilitate afectînd nu atît litera textului, cît spiritul său (în ambele accepțiuni ale termenului). Este și cazul excesului de violență fizică la care se dedau, pe scenă, polițiștii, teroarea obscură, înnebunitoare și descurajantă pe care o exercită asupra lui Pavliček conjurația stupidității și a relei-credințe fiind înlocuită astfel cu o brutalitate fățișă, de efect poate mai lesne sesizabil, dar mai puțin elaborat artistic. Cu aceste reproșuri (la care se adaugă unul vizînd cîteva detalii din scenografia semnată tot de regizor) se epuizează și rezervele noastre în privința montării. Căci Ioan Ieremia a izbutit în ansamblu un spectacol solid, expresiv, cu secvențe de mare intensitate dramatică, în special în partea a doua a reprezentației, încununată de un final memorabil: pe un paravan se proiectează, luminată sîngeriu din fundal, silueta întunecată, chinuită, a unui biet om pe care fidelitatea față de un adevăr banal dar **adevăr** îl metamorfozează în erou, sfînt și martir.

Meritul regizorului în reușita spectacolului e sporit și de standardul interpretativ ridicat pe care l-a impus distribuției, formată în majoritate din actori neprofesioniști. Atrage atenția îndeosebi (în rolul principal) tînărul Lucian Prodan, al cărui joc concentrat, de vibrație emoțională permanentă dar impecabil stăpînită, a constituit o veritabilă revelație. Contribuțiile celorlalți interpreți — dintre care trebuie citați Cornel Mititelu, Paul Antoniu, Olga Sîrbul și Floriela Silaș — au fost, omogen, satisfăcătoare.

La Baia Mare nu am văzut un spectacol mare. Am văzut un spectacol bun, unul onest și sensibil. E chiar mai mult decît i se poate cere unui, cumva, **prim** spectacol. Cît de curînd însă...

ALICE GEORGESCU

Cornel Mititelu, Lucian Prodan și Floriela Silaș

APROXIMĂRI DIDACTICE

REGELE MOARE de Eugen Ionescu ● Institutul de Teatru din Tîrgu Mureş ● Data premierei: 20 aprilie 1990 ● Regia: Dan Alecsandrescu ● Scenografia: László Ildikó ● Coloana sonoră: Fátyol Tibor ● Distribuţia: Armand Calotă (Bérenger I. regele), conf. univ. Adriana Piteşteanu (Regina Margareta), Iuliana Moise (Regina Maria), Constantin Cicort (Doctorul), Diana Văcaru, anul III (Julietta), Adrian Andone (Guardul).

Fără să-şi mai poată revendica vreo bătălie cu cenzura sau ministerul, repunerea în drepturi a dramaturgiei ionesciene e azi un lucru firesc, aproape subînţeles. Nu şi simplu, tocmai datorită facturii speciale a acestei dramaturgii, şocînd încă înţelegerea publicului care n-a apucat s-o „prizeze" la vreme. Cei care au cunoscut-o în anii '60, cînd a început să se joace şi la noi în ţară, prin spectacole solide, cu valoare de referinţă, aveau toate motivele să fie entuziasmaţi. Cei care o cunosc abia astăzi, şi încă prin spectacole prea puţin concludente, riscă să realizeze mai mult „ciudăţenia" acestei dramaturgii a absurdului, fără să perceapă întotdeauna tragismul ei fundamental, vizînd condiţia umană. Cam aşa stau lucrurile şi pentru tinerii care văd spectacolul secţiei române a Institutului de Teatru din Tîrgu Mureş, montat de regizorul Dan Alecsandrescu, asistat de conf. univ. Adriana Piteşteanu. De remarcat că scenografia semnată de László Ildikó poate fi şi ea de oriunde şi de nicăieri, fără a avea o legătură directă şi necesară cu capodopera ionesciană care e **Regele moare**. Se joacă în general grotescul situaţiilor, cu o vădită tentă expresionistă, se şarjează uneori chiar caricatural starea (aproape de transă) a personajelor, se caută cu obstinaţie un alt fel de a juca, diferit de cel realist, dar modalitatea de reprezentare scenică la care se ajunge poartă vizibil pecetea aproximării şi a nesiguranţei. Atît în ceea ce-i priveşte pe interpreţi, cît şi pe profesorii lor.

Indiscutabil utilă ca studiu la clasă, abordarea textului ca spectacol ridică dificultăţi prea mari pentru gradul de pregătire şi posibilităţile reale ale studenţilor, astfel încît montarea nu depăşeşte stadiul unui exerciţiu de tehnică teatrală. Lipsită de fior tragic, reprezentaţia nu ne convinge de adevărul ei artistic, dar încearcă să ne recomande cîţiva studenţi care, eventual, ar putea să joace cîndva şi într-o piesă de Eugen Ionescu. Ei sînt viitorii absolvenţi Armand Calotă (regele Bérenger I) şi Constantin Cicort (Doctorul), primul cu vădite disponibilităţi compoziţionale şi un promiţător registru dramatic, cel de-al doilea cu o pronunţată aplecare spre comedie şi jocul „în forţă". Cele două regine, Margareta şi Maria, sînt interpretate de conf. univ. Adriana Piteşteanu şi de viitoarea absolventă Iuliana Moise, fără să ştim exact de ce. Aceleaşi nedumeriri ne încearcă şi în cazul Dianei Văcaru (Julietta), studentă în anul III, ele spulberîndu-se, însă, la Adrian Andone (Guardul), acesta student abia în anul II, dar cu o sesizabilă înzestrare pentru profesiunea aleasă.

VICTOR PARHON

P.S. Am apreciat bunăvoinţa domnului profesor Serafim Duicu de a explica unei săli de elevi cum e cu teatrul absurdului şi despre ce-i vorba în piesele lui Eugen Ionescu. Dacă înaintea spectacolului aceştia l-au crezut pe cuvînt, după spectacol nu l-au mai crezut deloc. Şi nu din vina lui sau a lui Eugen Ionescu. Aşa că despre semnificaţia „actului de cultură" al reprezentării acestei piese, poate, cu altă ocazie.

V.P.

MAI MULT DECÎT CAMPANIE

ÎN LARGUL MĂRII de S. Mrožek ● Teatrul de Stat din Sibiu (secţia germană) ● Data premierei: 26 aprilie 1990 ● Regia: Gheorghe Marinescu ● Scenografia: Horaţiu Mihaiu ● Distribuţia: Kurt Conradt (Stăpînul), Wolfgang Ernst (Mijlocaşul), Rolf Maurer (Grăsanul), Georg Stephan Potzolli (Poştaşul), Kurt Markel (Lacheul).

S-a spus despre Mrožek că este un scriitor al absurdului. Nu mai puţin absurde sînt condiţiile în care lucrează azi teatrul din Sibiu: fără ateliere, fără magazii cu elemente de decor şi costume — arse toate în timpul Revoluţiei, la 23 Decembrie. Au rămas doar sala şi cîteva birouri, restul s-a transformat în spaţiu viran neîmprejmuit, eventual loc de parcare. În aer liber, sub un acoperiş stingher, se încearcă aducerea pe lume a unor elemente de decor. Dar fantoma teatrului este bine păzită de zarzavagiii şi bişniţarii care-şi clamează ofertele de jur-împrejur, în plin centrul oraşului.

„Am luat legătura cu toate forurile. Deocamdată, forurile municipale nu şi-au spus cuvîntul. Ministerul Culturii le-a adresat un apel-somaţie să şi-l spună. Între aceste apeluri, noi am tras un acoperiş sub care se fac acele elemente absolut necesare iluziei, ca să nu fim doar nişte fantome care bîntuie o fostă curte imperială".

Replica nu e în piesa **În largul mării**, ci aparţine Cristinei Ioviţă care, împreună cu actorul Mihai Bica şi regizorul Gheorghe Marinescu, formează „triumviratul" sau „locotenenţa" aleasă de colegi pentru a cîrmui o corabie avariată.

La secţia germană, pe lîngă dezastrul material se adaugă şi acela uman, care constă în iminenţa dispariţiei trupei. Abia dacă mai sînt actori titraţi. Însă, cu institut sau nu, ei se expatriază in corpore. Azi sînt 10, mîine vor rămîne doar 5. Dar poimîine? Scenograful Horaţiu Mihaiu, proaspătul coordonator al secţiei germane, caută cu înfrigurare, pe post de actori, absolvenţi ai liceelor germane sau măcar buni cunoscători de germană.

În aceste condiţii, deci, a avut loc la Teatrul din Sibiu, secţia germană, întîia premieră după Revoluţie, majoritatea elementelor de decor şi a costumelor fiind împrumutate de la Teatrul German din Timişoara.

Mrožek a publicat **În largul mării** în 1961. Pornind de la motivul naufragiului (trei inşi pe o plută, pentru a nu muri de foame, trebuie să-l mănînce pe unul dintre ei) şi fructificînd umorul de spînzurătoare, piesa poate fi citită — cu atît mai mult în timpul unei încrîncenate campanii electorale — ca parabolă despre democraţie şi dictatură, aşa cum, se pare, a procedat regizorul Gheorghe Marinescu. În fond, dacă lăsăm în fundal dimensiunea existenţială şi proiectăm în prim plan fiinţa socială, încă rămîn suficiente rezerve de materie dramatică pentru a investiga conflictele morale ce de-

curg din această situație-limită, evident absurdă și axată pe o construcție delirantă ale cărei cărămizi sînt ironia, paradoxul și nonsensul. Cel mîncat va fi numit cu forța? va fi ales prin vot secret? sau se va oferi el însuși, cu generozitate, unui sacrificiu sublim? Cînd delirul erupe în realitate, asistăm la parodia clișeelor despre democrație. Deformate, exilate într-un orizont străin de retorica Grasului (cu concursul zelos al Mijlociului duplicitar), conceptele democrației își pierd esența și adevărul. Scena e cotropită de rînjetul perfid al dictaturii. Și, pentru că ne aflăm în plin absurd. Slabul — victima care colaborează cu călăul — va converti o crimă într-un sacrificiu purificator, transfigurîndu-se în Mîntuitor.

Această siglă mitică este valorizată în spectacol, dar, din păcate, bruiată în ultima secvență prin proiectarea pe ecranul din fundal, peste soarele mai pal sau mai luminos, a inscripției LIBERTATE, odată cu ieșirea din rolul de Mîntuitor a Slabului. E un final de spectacol agitatoric, în contrasens absolut cu temeiurile textului. Pînă în final însă, acest tablou cu trimitere la Cina cea de Taină este bine gîndit și lucrat, iar muzica de orgă pecetluiește adecvat sublimitatea derizoriului ritual sacrificial. Încă o dată: păcat de ghilotinarea finală. Tot din alt registru dramaturgic și, deci, un semnificant-pirat, cu efecte de bruiaj semantic, este recursul la violența fizică. În timpul „campaniei electorale", cei doi îl **înghesuie** pe Slabul **azvîrlit** într-un „tron", apoi îl mai și leagă strîns cu o frînghie. Or, în text, violența rezidă doar în manipularea retorică a discursului. Acest tip de teatru, în care ambiguitatea comic-tragic se află mereu într-un echilibru pe muchie de cuțit, trebuie jucat în rigorile paradoxalului, adică pe tăișul dintre truculență și laconism (după cum și marea miză a filmului mut consta în ritmul rapid și sacadat).

Aici, poezie și cruzime sînt îngemănate. Și așa trebuie să rămînă. Or, intruziunea unor acțiuni și modalități extranee le desperechează și le rănește. Dar nu putea să nu se întîmple așa din moment ce textului i-a fost retezată transcendența și a fost aruncat fără echivoc în imanența reducționistă a campaniei electorale, creată pe scenă cu zarvă adăugată, dincolo de text și în detrimentul plinătății sale. Dar și această meteahnă de a actualiza și a politiza **mărunt** e moștenită și trebuie să ne vindecăm de ea.

Altfel, spectacolul se desfășoară cursiv și **place** publicului care, de fapt, ar trebui să se și cutremure. Kurt Conradt nu-l imită pur și simplu pe Slab, ci-i simbolizează ființa asediată, pe care o reprezintă — fizionomie crispată, scălptată, vulnerabilă — în condiția ei de marionetă. Mijlocitorul, cu șapca lui muncitorească și, apoi, echipat în bucătar-casap plin de inițiative, este jucat de Wolfgang Ernst cu necesara duplicitate și cameleonismul adecvat, în timp ce Rolf Maurer este prea bonom în propria lui ființă dictatorială. Georg Stephan Potzolli prefigurează un Poștaș corect. Kurt Markel, într-o foarte scurtă apariție, creează un rol (Lacheul). Decorul lui Horațiu Mihaiu (debut) ne trimite gîndul la insula lui Prospero, construită de Liviu Ciulei la „Bulandra". Dacă acolo însă, resturile de cultură și civilizație semnificau un crepuscul, cu vinovățiile implicate și implicite, aici, mai ales micile busturi de copii sparte, semnifică un asediu. Asediată este însăși ființa umană, investigată în spectacol preponderent ca ființă socială.

ION CALION

EXERCIȚIU BULEVARDIER

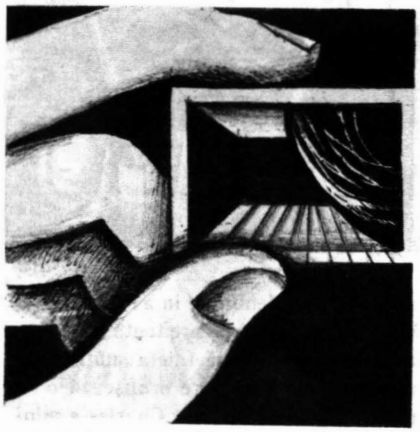
AH, PARISUL... AH, FEMEILE... de André Roussin. Traducere: Andrei Bantaș. Adaptare: Gheorghe Jora ● Teatrul Dramatic din Galați ● Data premierei: 28 aprilie 1990 ● Regia: Gheorghe Jora ● Scenografia: Gabriela Bondărescu Catargiu ● Distribuția: Eugen Popescu Cosmin (Charles), Vlad Vasiliu (Georges), Gheorghe V. Gheorghe (Bătrînul), Liliana Lupan (Olympe), Lucia Buțurcă (Annie), Miruna Dragoș (Charlotte), Mariana Costin (Madelaine), Tamara Constantinescu (Thérese).

Titlul acesta cu iz de suspin este al adaptatorului; traducătorul i-a spus mai direct **Cînd vine barza** inspirat de titlul poeziei lui Victor Hugo **Lorsque l'enfant parait.**

Așadar, o comedie de André Roussin, scriitor francez afirmat în teatrul de bulevard, membru al Academiei Franceze din 1973. Nu cunoaștem prea mult din această producție de divertisment și nu manifestăm reticențe asupra ei dacă e scrisă cu îndemînare, dar adeseori ne încearcă, parcă, nostalgia unui Labiche, care cel puțin era maestru al combinațiilor de situații neprevăzute. Domnul Roussin are destulă îndemînare în a schița un subiect comic cu o oarecare tentă moralizatoare cînd ironizează fațeta subțirică de respectabilitate pe care o afișează o familie burgheză. Domnul Charles e ministru și tocmai a cerut în parlament abolirea dreptului de funcționare a caselor de toleranță și a practicii avorturilor. Viața propriei sale familii care, ca orice viață, scapă interdicțiilor, îl pune însă în situația de a descoperi că atît soția, cît și fiica, apoi amanta fiului și servitoarea sînt pe cale de a aduce pe lume urmași, neașteptați și nedoriți. Ce face, prin urmare, domnul Charles? Își va retrage interpelarea din parlament? Nu, domnul Charles se învîrte cam nervos prin iatac, situația delicată este sucită pe toate părțile, apoi din veste în veste, ajunge să admită fatalitatea, cu resemnare generoasă și veselă, gen: „asta-i viața"... Asta e, e-adevărat, dar pe canavaua imaginată de autorul francez nu e țesută prea multă inspirație, firele se opresc pe noduri previzibile și ne cam plictisim. Unele situații sînt conturate, cu meșteșug, dialogul are haz deseori, certificînd o vocație comică, dar rețeta predomină tentativele de persiflare.

Grijuliu cu viitorul său financiar, teatrul din Galați a montat-o, apelînd la un regizor cu care a conlucrat de-a lungul vremii, Gheorghe Jora. Și Gheorghe Jora a realizat un spectacol nici prea-prea, nici foarte-foarte, fără stridențe, cu măsură în valorificarea unor însușiri actoricești. Mi se pare că a reușit cel mai bine în ce-l privește pe Eugen Popescu Cosmin, capacitatea acestui actor de a avea reacții prompte, spontane, cu treceri bruște de la sobrietate la perplexitate dînd personajului farmec și chiar o anume complexitate a trăirilor. De reținut gama amplă a mimicii, modificate în cîteva secunde, transmițînd stări diferite, de la bunăvoință la confuzie, de la incredibil la spaimă. A mai reușit regizorul în lucrul său cu tinerele actrițe Lucia Buțurcă și Miruna Dragoș, iar în ce-l privește pe Gheorghe V. Gheorghe, a impus un talentat portretist (tipul bunicului zaharisit). Liliana Lupan și Vlad Vasiliu sînt, cum se zice de obicei, „în notă"; Tamara Constantinescu, însă, nu, din motive de dicție. Corectă, Mariana Costin.

C. PARASCHIVESCU



TV

UN SPECTACOL DE „ADIO“

...Escu de Tudor Mușatescu ● Teatru TV ● Data premierei: 27 martie 1990 ● Regia: Dinu Cernescu ● Scenografia: Liviu Ciulei ● Distribuția: Ștefan Bănică (Decebal Necșulescu), Ștefan Mihăilescu-Brăila (Langada), Maria Georgescu Pătrașcu (Amélie), Dorina Lazăr (Nina), Astra Dan (Miza), Corado Negreanu (Stamatescu), Jorj Voicu (Platon), Mircea Cruceanu (Traian), Minel Kleper (Un comisar).

Întîia premieră teatrală a Televiziunii Române Libere a fost un spectacol cu valoare de document. Realizatorii au dorit să se despartă de aspra vreme a abuzurilor de tot soiul într-un mod „pilduitor“. Au concentrat, în aproape două ore de emisie, stereotipii de concepție frecvente în numeroase montări anterioare ale Teatrului TV.

Operația, atît de necesară acum, la ora dezvăluirilor, s-a făcut cu un text și o reprezentație care să lămurească deplin scopul propus: **...Escu** de Tudor Mușatescu. Comedie de mare virtuozitate comică, cu atît mai vîrtos victimă ușoară a supralicitărilor și deriziunii.

S-a ales spectacolul Teatrului Giulești a cărui premieră a avut loc în urmă cu două decenii. Un spectacol care decedase de bătrînețe — sute de reprezentații, pretutindeni. Dar... „popular“. Una la mîna vechilor metode de lucru. E solicitată distribuția „de atunci“, care visează și noaptea textul — economie de timp, de repetiții. Doi la mînă. Chiar dacă timpul nu iartă nici pe actrițele îndrăgite, sîntem constrînși să dăm respectul cuvenit frumoaselor amintiri, vremurilor cînd interpreta își punea de acord vîrsta cu cea a personajului. Dar arta e și iluzie, nu? Voci dogite de tutun și de ani rostesc replici suave și aținătoare, de alcov. Ceea ce — sperăm — nu se va mai întîmpla în viitor! Amélie și Nina vor fi suple și decoltate pînă la scandal (scandalul puritanilor supraviețuitori din epoca de tristă amintire!).

Actorii distribuiți în rolurile Decebal Necșulescu și Langada erau și sînt capete de afiș. Pentru ei, mai ales, venea lumea la teatru. Pentru ei, mai ales, am deschis televizorul. Ispita era mare. Mușatescu și-a scris piesa în 1935, pentru alt public. Așadar, intențiile, hazul trebuiau aduse „la zi“. Încă un păcat de neiertat al culturnicilor de ieri. Mistica „actualizării“ a făcut ravagii. Nu sînt de vină cei care, interpretînd, au desfigurat textul de valoare literară și spectaculară prin „cîrlige“, îngroșări, vulgarități de comportament, adaos de expresii culese de pe buzele periferiei, garant al succesului „monstru“! Se cerea accesibilitate și veselie. E doar un mediu politicianist, burghez; fără pasta groasă a caricaturii, protagoniștii ar fi căzut în greșeala lui Mușatescu, care trebuie, totuși, „salvat“, căci are merite incontestabile, dar aici a tratat simplist relațiile, liricizînd momente vrednice de oprobiul public. În totul, demascare prin hohot asurzitor a unei lumi pentru „coșul istoriei“.

Așa s-a lucrat pînă mai ieri și nu trebuie să uităm! Așa ne-am înverșunat și noi să privim spectacolul (?!) semnat de reputatul regizor Dinu Cernescu — întîia premieră teatrală a Televiziunii Române Libere....

I. N.

ANATOMIA EXASPERĂRII

CE FACEM CU VIOLONCELUL? de Matei Vișniec ● Teatrul TV, programul 2 ● Data premierei: 4 mai 1990 ● Regia: Nicolae Scarlat ● Scenografia: Vasile Rotaru și Ruxandra Bîrsan ● Imagine: Laurențiu Popescu ● Distribuția: Dan Joițoiu (Bărbatul cu violoncelul), Claudiu Istodor (Bărbatul cu ziarul), Camelia Zorlescu (Doamna cu voal), Gheorghe Dănilă (Bărbatul cu baston).

Piesele pentru teatru ale lui Matei Vișniec nu au avut soarta pe care ar fi meritat-o. Cele scurte — cîteva autorul mi le încredințase spre citire — au fost publicate în excelente reviste studențești, una dintre ele a și fost prezentată public la Costinești, dar scena profesionistă — prin „grija“ acelor „specialiști“ de la fostul Consiliu de Cultură — încă nu le cunoscuse. Și, cînd în sfîrșit, Teatrul „Nottara“ era cît pe-aci să ofere o premieră Vișniec, acesta pleacă din țară. Părerea de rău cred că n-au avut-o „specialiștii“ (oare ce-or mai face domniile lor?!), ci oamenii de teatru.

Scriitor autentic, intelectual cu o vocație certă a literarului, poet și dramaturg, Matei Vișniec este prezentat cu premiera **Ce facem cu violoncelul?** la teatrul TV. Spectacolul realizat de Nicolae Scarlat îmi pare un semn îmbucurător pentru un reviriment mult așteptat din partea teatrului de televiziune. Aflați într-un spațiu închis — **o sală de așteptare** — tînărul, femeia și bărbatul sînt agresați de un violoncelist care își continuă netulburat exercițiul. Tînărul apare pentru prima oară aici, citește ziarul, ceilalți doi mai fuseseră și păreau obișnuiți cu așteptarea și cu violoncelul. Stau toți așezați pe scaune și numai iritarea noului venit începe să „producă“ piesa și conflictul ei.

Spectacolul întreg e o anatomie a exasperării. Începutul e o conversație obișnuită în care întrebările simple ale Bărbatului cu ziarul par să-i miște pe ceilalți doi din turpitudinea așteptării și confortul inerției. Interesant e că jocul interpretului — Claudiu Istodor — desenează o hartă precisă a **ezitării violente:** violoncelul devine tiranic, melodia adică, dar, pentru a scăpa de ea, trebuie să-l faci să amuțească pe solist. Aș putea acum să compar printr-o facilă operație senzația și „jocul“ de mai sus cu starea noastră de dinainte de decembrie. A scăpa de melodia obsedantă prin înlăturarea instrumentistului! Cadrul scenografic este extrem de simplu: scaunele și vestimentația interpreților, caracterizantă pentru fiecare. Furia tînărului, într-un moment de paroxism, duce la sfîșierea hainei de ploaie care-i ascundea ținuta sportivă. Doamna fumează cu un țigaret șic, domnul arborează un stil conservator, iar violoncelistul este **comme il faut.** Scenografii Vasile Rotaru și Ruxandra Bîrsan au conferit simplității mediului fizic circumstanța eficienței stilistice, pusă în valoare de imaginea TV realizată de Laurențiu Popescu.

Fără obiect, aşteptarea personajelor din piesa lui Vişniec traversează stadii ale implicării într-o atitudine colectivă care cunoaşte laşităţi şi violenţe exterioare, dar şi deliberări de ordin personal. Exerciţiul violoncelistului îi exasperează prin opacitatea sa la starea lor de aşteptare. Îi izolează, practic, pentru că la un moment dat se uită în jur şi nu văd uşa prin care au pătruns în această sală. Mirajul instrumentului, dar, poate, şi furia concentrată, paradoxal, asupra a ceva care îi putea relaxa şi le putea da senzaţia unui **passe-temps** agreabil, „orbesc" micul grup uman aflat într-o zbatere continuă.

Regizorul Nicolae Scarlat acomodează teatralitatea dialogului lui Vişniec la platoul TV printr-o concepţie de acumulare a tensiunii: spaţiul de joc este supus unei analize veritabile, mişcările interpreţilor fiind revelatoare pentru personalitatea fiecăruia. Camelia Zorlescu reuşeşte un personaj dominat de feminitate politicoasă, dar cu reacţii scenice interesante. Poziţiile ei studiate, „de scenă" sînt cînd şi cînd sparte de un tremur nervos care agită spiritele. Violenţa ezitării ei dă atitudinii pe cale a se forma o notă inconfundabilă. Domnul, interpretat de Gheorghe Dănilă, are o postură compusă cu atenţie, reacţiile îi sînt controlate, demnitatea celui care aşteaptă nu trebuie să apară şifonată de un accident banal. Relaţia sa de joc cu interpretul tînărului defineşte un tandem acţionînd în forţă: dacă pentru Claudiu Istodor, actor cu impresionant acroşaj al rolului, forţa este sensul nemulţumirii, pentru personajul lui Gheorghe Dănilă aceasta este rezultatul răspunsului la provocarea mediului. Asaltarea violoncelistului şi sfîrşitul cîntecului său lasă în urma lor întrebarea doamnei părăsind scena pe uşă (mirajul a fost distrus.): **dar cu violoncelul ce facem?** Substanţa otrăvitoare a acelei ezitări violente, a nemulţumirii, a suspiciunii acumulate, a neîncrederii şi orbirii, a trădării rapide a propriei lucidităţi lasă răspunsul la întrebare la îndemîna fiecăruia. Acest studiu al anatomiei exasperării scris de Matei Vişniec e o temă pentru... violoncel, dar şi pentru orice „înţelept" aflat la ora de ceai, deci pentru solitudine şi răspunsul ei faţă de lumea dezlănţuită.

MARIAN POPESCU

COME BACK

ZBATERE APOCALIPTICĂ ÎN ZONA MINORULUI

După mulţi, dacă nu mă înşel, zece ani de la premieră, Teatrul de Comedie a reluat *Concurs de frumuseţe* de Tudor Popescu, în regia lui Alexandru Tocilescu. Un spectacol al cărui succes de critică şi public contravenea flagrant nu numai „grijii" cenzurii ce acţionase pînă la ieşirea sa la rampă, dar şi opiniei încruntate şi strepezite a oficialităţii jignite de spiritul liber ce nu putuse fi încătuşat nicicum. El răzbătea printr-o avalanşă de umor într-o rostogolire tumultuoasă antrenînd şi angrenînd mereu mai multe elemente, crescînd de la gluma nevinovată la ironia cu sclipiri răutăcioase şi pînă la satira demolatoare. Reintroducerea pe afiş a acestei montări mi se pare un gest pe cît de temerar, pe atît de necesar, pentru că nu-i de ici-colea să ai curajul să te confrunţi azi cu imaginea unei trecute izbînzi artistice şi, totodată, să vezi în ce măsură opera scenică rezistă vremii prin miza sa ideatică, iar satira prin atingerea unor centri nervoşi ai unui sistem social şi politic, şi nu doar a epidermei sale.

Sigur, şi în *Concurs de frumuseţe,* ca şi în alte puneri în scenă care s-au reînscris în repertorii după decembrie, au fost reintroduse replici cenzurate, momente întregi deformate au recăpătat rotunjimea gîndirii iniţiale, intonaţii, gesturi şi priviri au fost remodelate conform dorinţei dintîi a regizorului, intuiţiei actoriceşti, acelei unităţi încă nefisurate de „opinia" comisiilor de vizionare. O inventariere a lor ar putea fi interesantă mai ales pentru cei dornici de dezvăluiri cu iz senzaţional, dar în ce mă priveşte, nu cred că importanţa lor este decisivă pentru valoarea spectacolului de acum. Şi dacă bucuria revederii *Concursului de frumuseţe* a fost deplină, ea s-a datorat, ca să zic aşa, unei autentificări a calităţilor ce-i structurau valoarea acum zece ani. Certificarea aceasta peste vreme (o decadă poate fi considerată destul de neînsemnată, dar răsturnarea de acum cinci luni este una de esenţă, aruncînd chiar şi anul trecut într-un alt ev!) se întîmplă, cum era şi firesc, atît la nivelul interpretării actoriceşti, cît şi la cel al gîndului regizoral.

Un subiect cu aparenţă banală, chiar minoră, este cel pe care Tudor Popescu îl propune în *Concurs de frumuseţe:* un important „tovarăş" dintr-un oraş de provincie (probabil prim secretar) şi familia sa ţin cu tot dinadinsul ca dulăul personal să participe şi, bineînţeles, să cîştige un concurs de frumuseţe canină. Din păcate, cîinele nu-i de cea mai pură rasă, iar şansele aparţin altuia al cărui stăpîn este un „oarecare" profesor de muzică. Nu dragostea oarbă pentru bietul animal, ci nedezminţitul şi aberantul orgoliu al familiei potentatului care trebuie să-şi impună voinţa, „punctul de vedere" cu orice preţ naşte situaţia limită în care se află mîna dreaptă a to'arăşei, slugoiul Urechel, ce nu cunoaşte nici o normă morală cînd e vorba să îndeplinească dorinţele, lege pentru el, ale stăpînilor. Comicul, satira, se dezvoltă la două nivele care se potenţează reciproc. Unul îl constituie galeria de personaje. Familia tovarăşului (cu puţine apariţii în scenă, Silviu Stănculescu îl creionează din cîteva elemente — rigid, într-o înţepeneală tipică, avînd un zîmbet tîmp-superior nepunînd vreo clipă la îndoială propria importanţă —; „tovarăşa" lui de viaţă, excelentă cadristă, mamă prefăcut isterizată de „nebuniile" copiilor, manevrînd din umbră totul, interpretată de Liliana Ţicău; băiatul, student, care la început pare să-şi fi „trădat" clasa, care pare să vadă cu ochi limpezi prostia şi corupţia din jur, dar care, se va dovedi, foloseşte totul ca pe un suprem argument în „lupta" pentru a obţine cît mai multe beneficii de la babaci, întruchipat de un Şerban Cellea maturizat artisticeşte; fiica alintată şi toantă, altfel ambiţioasă în împlinirea puţinelor, dar fixelor sale idei — o Magda Catone ce mi s-a părut cam monocordă fără fineţe în interpretare) şi „juriul" ales de Urechel (medicul veterinar, laş, şters, fără vreo adiere de îndoială cînd e să-şi calce jurămîntul profesiei, căruia cred că Ghe. Simonca i-a prea accentuat incolorul; Panait, cetăţeanul prăpădit, obsedat de mizerie şi de apartamentul mult visat, ajungînd să facă orice compromis, iar Candid Stoica îi conferă nu numai o aparenţă umilă, ci şi o anume disperare a neputinţei de a mai fi onest; pensionarul care, nemaiavînd ce pierde, se crede liber să spună adevărul, dar este uşor de anulat prin injecţia „binefăcătoare" — Dumitru Chesa, corect, doar arareori furat de pitorescul personajului). Celălalt nivel este întrupat într-un personaj ce face legătura dintre cele două medii şi încheagă sensul întregii construcţii comice: disproporţia incredibilă dintre motivul minor al zbaterii sale şi dimensiunea aproape apocaliptică a trăirii momentului. Iar Cornel Vulpe — aşa cum s-a observat la vremea premierei — realizează un rol extraordinar. Tema derizoriului unei lumi, a ambiţiilor sale lipsite de măsură, ambiţii, însă, plasate tot în sfera derizoriului, capacitatea de a macula, de a corupe mai tot ce e în jur (profesorul de muzică, uşor incredibil ca personaj, fad în interpretarea lui Gh. Crîşmaru, lasă necesara undă de speranţă în adevăr şi puritate) este, fără îndoială, una în care intervenţia satirei devine pe cît de salutară, pe atît de necesar perenă.

MIRUNA IONESCU

OGLINZI PARALELE

ÎNCĂ O MIE DE ANI

Tainicele lăcaşuri ale memoriei îmi descoperă, pe neaşteptate, numele unui filosof celebru din secolul al XI-lea. Pentru Sfintul Anselm *inteligenţa* presupune *credinţa*. Între cei doi termeni raportul stabilit de exeget este următorul: credinţa este pentru individ momentul de la care pleacă, abia apoi raţiunea va încerca să-i înţeleagă rosturile.

Nu îmi mai aduc aminte cu exactitate care era atitudinea mea afectivă, implicarea mea atunci, în secretele mele studii neincluse în „programa şcolară", cînd mă gîndeam la marea dispută teologico-filosofică, a secolului X, reverberată în scrierile lui Anselm din Canterbury. Mă atrăsese, oricum, relaţia dialectică pe care Anselm, cel mai apoi canonizat, o stabilise între *raţiune* şi *credinţă*, precum şi încrederea lui totală în puterea de *interpretare* a raţiunii.

Spectacolul dramatic al zilei noastre de azi, uneori tragic, apare oglindit diferit de către raţiune şi credinţă. Agonica lor încleştare în minţile contemporane lasă puţin loc înclinării spre armonie. Liman etern al „damnării", Cultura priveşte pe fereastra spitalului unde a fost internată, cu speranţa că va veni ziua cînd, porţile date fiind în lături, va putea descoperi o lume odinioară abandonată.

Cît de vie este, însă, astăzi şi aici această speranţă?

Jocul raţiunii şi al credinţei desenează figuri imprevizibile, uneori enigmatice, în starea noastră de acum. Pentru un om de teatru, familiarizat cu „spectacolul", s-ar spune că este în elementul său. Evident că e o prostie! Starea de criză a artei teatrului, a culturii teatrale în general nu poate fi escamotată de astfel de vorbe, de acţiunea timpului: cu cît va trece, cu atît starea de criză poate provoca un regres de conştientizare a potenţialităţii artistice în lumea teatrului.

Ca şi pentru Anselm, problema este aceea a credinţei — punct de pornire în evaluarea altor mijloace ale teatrului de a exista în public, şi a raţiunii care va trebui să încerce să-i înţeleagă rostul. Cu alte cuvinte, un alt mod de a gîndi, de a deschide cercetarea în teatru, va trebui să opereze pe scară largă acum pentru a fundamenta credinţa în teatru ca una din „oglinzile" esenţiale ale lumii noastre.

Dar ce înseamnă un alt mod de a gîndi?

Cred că înseamnă exact acelaşi lucru care s-a produs ori de cîte ori, în teatru, scena a oferit o altă faţă a expresivităţii, revelată de necesitatea de a pune în acord credinţa în artă cu „raţiunea" ei de a exista, de a-i înţelege şi teoretiza rostul. Dramaturgul (simbolist, expresionist, existenţialist, absurd sau „furios"), regizorul (marele explorator în jungla conceptelor creativităţii teatrale), scenograful (creatorul spaţiului, al lumii fizice) şi actorul („enigma" vie a expresiei sensibile în arta scenică) vor avea, iarăşi, să răspundă la întrebările pe care timpul, societatea şi relaţia umană le suscită acum într-o succesiune uluitoare.

Îmi dau seama cît de mult ne somează acest *acum*. E un imperativ nemilos care ne scoate din (în)comoda inerţie a rezistenţei faţă de ceea ce nu ne-a plăcut, faţă de lucrurile cu care nu am fost de acord. Era inclus aici un munte de speranţă în mai bine. Cu raţiunea şi credinţa care l-au putut mişca din loc. Dar nu ca să nască un şoarece ridicol. Imensa credinţă că lumea de mîine va arăta altfel, adică mai bine şi mai frumos, mai este oare intactă astăzi, mai are aceeaşi intensitate?

Evident, Sfîntul Auselm nu se gîndea la teatru atunci cînd, după primul mileniu al erei noastre şi după aproape un secol de dezbateri „neparlamentare" încerca o conciliere între două moduri de a gîndi. Surprinzător este însă altceva: teatrul pare să fi încercat dintotdeauna aceasta. Să propună armonia credinţei în destinul omului cu raţiunea artei de a susţine acest lucru. Căci ceea ce noi ne-am obişnuit să numim *pasiune* în ceva impiică, adesea, credinţa în acel ceva. Lipsa ei aduce răceala de moarte a inumanului, instaurat sub chipuri înşelătoare în chiar demersurile raţiunii de a o justifica.

Trebuie să observ, însă, că nu o dată a crede cu tărie în ceva, în faptul că, de pildă, *bine* înseamnă numai ceea ce *cred eu*, a determinat mereu o falie în demersul raţiunii, din această cauză se explică, pentru teatru, acea uluitoare fascinaţie pe care o exercită asupra unui grup uman eterogen. Imaginea pe care o are regizorul de teatru despre opera scenică şi imaginea pe care aceasta i-o oferă spectatorului se vor putea întîlni pe teritoriul fără margini al acestei falii. Între credinţa omului de teatru şi raţiunea succedantă aflată întotdeauna în misiune recuperatoare a „motivării" artistice, pe de o parte, şi publicul din sala de spectacol, pe de altă parte, e posibilă o circulaţie intensă, o inducere, verosimilă sau nu, a ofertei artistice spre participare la reconcilierea credinţei în ceea ce se vede cu raţiunea, mergînd de la impresie şi îndoială la examinare minuţioasă.

„Ateismul" în teatru a stat adesea în apanajul impostorii, al lipsei de talent şi al mediocrităţii nenorocite prin care mila creştină s-a afirmat ridicînd din „umeri". A neputinţă, dar şi a înţelegere. Cum altfel?! Viaţa comunitară a certificat dreptul la existenţă al acestei eclipse a credinţei în artă, girînd de multe ori pura exhibiţie raţională. Tot viaţa comunitară, însă, a glorificat armonica existenţă a credinţei şi raţiunii. Fără această glorie, arta teatrală ar fi fost demult condamnată la intrarea în infern. Acest *acum* îmbie parcă la o cazină, nemeritată de soarta teatrului nostru. Dar dacă paralizia acum disarmonicei relaţii între credinţă şi pasiune nu este totală, cred că mai e loc pentru încă un munte de speranţă pe care Sfîntul Anselm încercase să-l urce.

Vom afla oare dacă a reuşit? Căci ne apropiem teribil de repede de sfîrşitul unei alte o mie de ani.

MARIAN POPESCU

BEȚIA DE CUVINTE

„MENTALITĂȚI UMANE"

„Deplorabil te poate face oricine; numai tu însuți te poți face ridicul."

CARAGIALE

Sîntem convinși că ori de cîte ori, în noianul de ziare și reviste, foi și foițe care se ocupă, sub o formă sau alta, de politică, apare o publicație ce-și declară interesul pentru cultură și artă, toată lumea se bucură. Cu atît mai mult ne bucurăm noi, cei care avem (sau ne facem) de lucru în domeniul teatrului și al presei teatrale. Prea multe forțe am pierdut în favoarea politicii! Prea a fost năvalnică, în această direcție, „scurgerea de creiere" — cum elegant s-a rostit cineva la televiziunea noastră liberă — ca să nu ne simțim reconfortați văzînd că mai sînt și alții care, asemenea nouă, preferă gloriei nepieritoare ce-i va acoperi (dacă n-a și făcut-o) pe redactorii gazetelor „independente", „de opinie", „de atitudine" etc., preferă, ziceam, satisfacțiile mai modeste (ca răsunet și remunerație) procurate de truda pe ogorul, altminteri atît de fertil, tutelat de muze...

Sperăm că lirica noastră introducere a creat atmosfera de care aveam nevoie spre a vă oferi o meditațiune încă mai lirică: „În curînd, din valurile ei (ale Dîmboviței, **n.n.**), vara o să iasă ca o zvîrlugă de fată cu ochii de aur, iar îmbujorat de **aurori** dulcele ceas de rouă se va cobori peste chipul orașului" (**s.n.**). Ea (meditațiunea) aparține d-lui Dan Anghelescu și figurează în numărul 1 al revistei „Scorpion" (Mentalități. Arte. Divertisment — acesta e subtitlul), revistă „propunîndu-și un program ce va disocia în orizontul de cuprindere multitudinea aspectelor și fenomenelor privind reconstrucția mentalităților prin reflecție filosofică și cunoaștere științifică, prin artă și cultură, subiectele fiind abordate dintr-o perspectivă națională și universală". Trebuie să mărturisim că obiectivul astfel anunțat în editorialul „La început de drum" ne-a produs o foarte condamnabilă invidie profesională. E grozav lucru să „disocia (...) multitudinea", mai ales cînd nu se știe **de cine** sau **de ce anume** va fi ea disociată. Am îrnătat, iarăși, de gelozie aflînd, din același articol, că „**Pentru noi,** lecția **tinerilor din perioada** 16-22 decembrie 1989 **ne confirmă** faptul că poporul nostru e puternic, decis să înlăture tirania pînă la eradicarea totală a consecințelor acesteia" (**s.n.**). Ce-i drept, ne-au cam îngrijorat eforturile pe care a ținut să le facă poporul tot înlăturînd tirania „pînă la eradicarea totală" etc., dar... Scump e prețul libertății (de expresie)! Ne-o dovedește și d. George Genoiu, în articolul intitulat „Teatrul și reconstrucția mentalităților". Astfel, „Drumul de milenii parcurs de dramaturgia universală și națională, problematica, substanța ideatică și tipologia pieselor respective **consonează vizibil** și convingător cu evoluția societății omenești, fiecare scriere fiind o radiografie a epocii și **mentalităților umane,** o conexiune de semne din care se pot reconstitui realități și lumi revolute, concentrate în personaje și relații disjunctive complexe" (s.n.). E bine că autorul nostru precizează de ce fel sînt **mentalitățile** radiografiate — și anume, nici mai mult, nici mai puțin, **umane** —, căci altfel ne-am fi putut închipui, vezi bine, că ele aparțin animalelor sau chiar plantelor (de cînd cu ecologiștii...!). Altminteri poți să nu fii de acord cu domnia-sa, mai ales în ce privește acele „personaje și relații disjunctive"? Și, dacă în legătură cu faptul că „Nu certitudinile sînt materia dramei ci tocmai reversul acestora, dorința de a pătrunde în universul nestiut sau interzis, nevoia de a cuceri înălțimi și orizonturi din interiorul ființei" ai putea formula îndoiala că „dorința de a pătrunde" și „nevoia de a cuceri" sînt... tocmai reversul certitudinilor, în schimb, la observația potrivit căreia „Ceaușismul există cu adevărat și s-a sedimentat în conștiințe și compartimente, **dezvăluindu-și formele de manifestare prin** oportunism și demagogie, prin delațiune și tendințe agresive de șetie, prin incertitudine și confuzie" (**s.n.**), te cuprinde o spaimă atît de zdravănă încît uiți a te mai întreba care or fi „compartimentele" în care „s-a sedimentat" ceaușismul... Cu atît mai mult cu cît, ești prevenit imediat, „Ceaușismul este cancerul «moral» care a deteriorat societatea românească prin corupție, nepotism și trafic de influență, manifestări cu implicații și consecințe de lungă durată, masca aparențelor și dedublării cunoscînd multiple forme de disimulare, de deghizări ale figurației în roluri de protagoniști, ca să rămînem în lumea teatrului". Dacă pînă și „masca" — și nu orice mască: aceea a „aparențelor și dedublării"! — a ajuns să prezinte „multiple forme de disimulare, de deghizări", atunci s-a terminat! Deși aserțiunea precedentă îți amintește de Pirandello (care l-ar invidia mult pe d. Genoiu pentru finețea... disocierilor), parcă nu-ți prea mai vine să calci într-un teatru. E adevărat, te mai liniștești luînd act că „Disociind (!!) **sindromurile** de oportunism, demagogie și parvenitism politic, de euforie și exaltare rebelă, excesul și superficialitatea fiind caracteristice etapelor de tranziție, teatrul de care va avea nevoie societatea noastră va transfigura artistic **structuri de gîndire în mentalitate" (s.n.),** dar... Devii și mai precaut atunci cînd citești, în numărul 2 al revistei, cele cîteva rînduri în care se relatează „Inaugurarea Teatrului «Scorpion»", aparținînd aceleiași „Societăți teatrale" ce editează publicația. Ți se spune acolo, negru pe alb — vorba ceea, de la obraz: „Simpla dumneavoastră participare (la spectacolele teatrului în chestie, **n.n.**) este deja o adeziune" (la, bănuim, programul ideologic al întreprinderii)! E o idee nouă, seducătoare și potențial fructuoasă, pe care ne permitem să o recomandăm, spre studiu și valorificare superioară, formațiunilor politice interesate în sporirea numărului de simpatizanți declarat oficial. Asta — „ca să rămînem în lumea teatrului".

ALICE GEORGESCU

P.S. Recomandăm — colegial — d-nei (d-rei) Cristina Neagoe, semnatara articolului (altfel, inspirat) „Ne jucăm de-a cuvintele?" din nr. 2 al „Scorpionului", mai multă atenție la propria d-sale exprimare. Nu-i poți mustra filologic pe alții cîtă vreme tu însuți scrii „privind retrospectiv". Nu încă

CIVILIZAȚIA IMAGINII

ARTE

PALLADY

Primăvara bucureșteană, atît de dorită — ca și cea, cîndva, pragheză... — ne tot amenință și duce în ispită (o zi da, două ba) de-o bună bucată de vreme dar se lasă încă așteptată. Seducția ei potențială se împreună cu seducătoarele ei virtualități. Departe de a locui într-o lume nostalgic-melancolică (sonorul mental este dominat de Huuoh! și fluierături) în care minunații oameni ce ne-am pomenit că suntem peste noapte propun pentru cîteva clipe măcar să părăsim acest vacarm justițiar — posttotalitar și preelectoral — pentru a glosa pe marginea numelui pomenit mai la deal. Altfel liliacul — o veche temă recurentă în opera maestrului, peisajul, atît cel „cameral" cît și cel în „aer liber — a înflorit pe legea dumnealui cum o face de mii de ori. Doar că privighetoarea macedonskiană nu mai vrea să cînte decît „Moor!, Moor! Mor!", ceea ce în termeni zoopolitici ar mirosi a urs siberian și vodcă Smirnoff. Am ales acest produs bărbătesc și vigorizant realizat taman în U.S.A. tocmai ca să nu avem vorbe și să incităm la dispute diplomatice. Așa i s-a întîmplat mai acum o săptămînă domnului ambasador Alexandru Paleologu — cel care în 1946, în plină dominare guvernamentală dr. Petru Groza, elogia „momentul cultural Pallady" — prin niscaiva declarații pariziene neortodoxe. Și prea puțin iconoclaste. Ceea ce nu înseamnă că n-am recepta la București cu interes aducerea unei icoane semnate de Rubliov, după cum preconiza d. ministru Andrei Pleșu în tratativele culturalicești cu omologul său de peste Prut, pentru a hărăzi bucurii superioare și amatorilor de artă români, atît de greu și intens acaparați în ultimele săptămîni de Pallady, Rubliov, de alegerile de la Uniunea Scriitorilor, cît și de cele din mai, unde nu scriitorii sînt cele mai alese fețe. Ca și maestrul Pallady, a cărui intransigență față de lucrul său este bine cunoscută de d. Paleologu, un avizat cunoscător al prietenului lui Matisse — are cîteva opțiuni ferme la care ține cu convingere. Că ele nu prea trec pe linia Vladivostok-Kremlin-Bucium (unde a pictat ani în șir și maestrul Pallady) — Piața Victoriei — Place Dauphine (atît de dragă pictorului român) ar fi o altă socoteală. Menținerea fermă a unor convingeri n-ar fi un lucru incriminabil, ba din contră, denotă tărie de caracter și o anume rigoare morală. Să mai adăugăm că nu astfel de „peisaje" ne prisosec? Dar în cele politicești ca și în artele plastice „artiștii" își modifică mereu stilurile. Tocmai aveam proaspăt în ochi, minte și alte organe un întreg complex Picasso parizian — cel din rue Therigny — cînd, citim cu stupoare în revista d-lui L. Ulici, că maestrul andaluz (așa ne place nouă să strîmbăm din nas la toate gloriile faraonice, „zău așa, prea de tot, ce, nu mai sunt și alții pe lumea asta?") e mai mult hm și mda decît un mare artist. Citățm: „Moștenirea lui (a lui Picasso, B.H.) cu toată amploarea pe care o are, nu depășește, însă, stadiul interesului didactic major și al unui capital muzeistic caracterizat mai mult prin exotism decît de valoare (...) Între nașterea și moartea lui Picasso, istoria artelor rezumă un capitol al evoluției, în modernitate, a picturii, nu însă și o traiectorie ce-i poate confirma durabilitatea". Ce să mai adăugăm cînd deja toată lumea e nemulțumită și abia așteaptă să huiduie? Retragerea în sine și munca încordată vizavi de propriile tale adevăruri — artistice, existențiale, istorice — ar putea fi o soluție. Pallady, recent evocat și într-un număr din organul central al Uniunii Scriitorilor, rămîne un punct de reper pentru ceea ce numim consecvență. Boierul, de singe și de penel, moldavo-parizian, a căutat, a găsit, un rost al artei lui — dar și al vieții sale — și l-a dus pînă la capăt. Cum și cît a fost în stare. Și-a dat socoteală mai ales lui însuși. A avut parte de alte timpuri, mai propice artei, ar putea sări unul dintre mulții deștepți care au împinzit lumea. Adică între 1920 și 1945 — anii de maximă potență și vigoare artistică pentru Pallady — n-au fost partidele politice care s-au sfîșiat (dar și pupat, nu de puține ori!) între ele? N-au fost alegeri, căderi de guverne, greve, morți, răniți, lucruri abominabile (instaurarea fascismului, să spunem) dar și minunate (înfrîngerea fascismului, să spunem) înălțări și căderi, ticăloșii și victorii ale sublimului?

Revin la acest Pallady tocmai pentru că avem, mai mult ca niciodată, nevoie de ordine interioară. Fără dumneaei orice venit din afară pare mistificator. Iar această imensă neotrăncăneală ce acoperă o greu stăpînibilă dezordine politică este rezultatul unei inconsecvențe morale. Dar o resurecție morală nu poate avea loc decît în timp. Nu prin disciplină de partid, nici prin carteluri-chestii-socoteli-invirteli ci prin rigoare și consecvență morală. Exact ceea ce oferă arta lui Pallady.

Altfel democrația atît de des invocată va rămîne o frumoasă utopie. Cum să vorbim de Pallady și Picasso cînd Corupția face ravagii? Cînd autocrațiile se pot transforma în noocrații iar adevărul (istoric, politic, existențial, de ce nu, și artistic) e un tablou care-și schimbă culorile de pe o zi pe alta? Cum e posibil ca un Prea Fericit care s-a retras să accepte o nouă restaurație? Cum e posibil ca foști (și actuali?) activiști de partid, plus alte „modele" — ce chin pentru Pallady pînă își structura organic tabloul în funcție de model... — de mult prea compromise extracții să țină cu dinții (și să le fie și permis!) de diferitele fotolii ale puterii? De idei și destinul țării este vorba sau de interese personale și avantaje de tot felul? De ce nu se prezintă la televiziune întregul adevăr legat de compoziția „tabloului" politic din 21-22 decembrie? Casetele cu întreg adevărul există, le-au văzut destui și atunci cui folosesc aceste schițe și eboșe de informare în masă?

Pe cine vrem să prostim, să manipulăm, să mințim? De ce vrem să transformăm o veritabilă operă de artă, o capodoperă a curajului și demnității celor tineri într-o caricatură Kitsch, violent fardată cu niște culori nu prea greu de deslușit? Maestrul Pallady ar fi fost îngrozit dacă ar fi văzut în ce context i se vehiculează numele. Dar ce putem face dacă ni se solicită mereu artă și nu politică? Să notăm pentru final numele cîtorva maeștri ai artei interpretative contemporane care au fericit cîteva mii de bucureșteni pe data de 17 aprilie 1990 în „concertul" Cîntă, cîntă, lăutare! La orchestra Hora Bucureștiului s-au adăugat Ghiță Coadă, Nelu Piculeață, Constantin Fulgerică, George Udilă și (aici e aici!) Sorin Necunoscutu. Sala grandioasei manifestații populare: înfrățirea între popoare! Busturile lui Marx și Engels, ca doi dușmani ai omenirii civilizate, n-au mai apucat să vadă bucuria omului de rînd în fața artei. Asta așa, să nu se spună că avem ceva cu frontul celor mulți care trăiesc, muncesc și se bucură de această primăvară cu care altminteri, iertare, maestrul Pallady nu are nici o legătură.

BEDROS HORASANGIAN

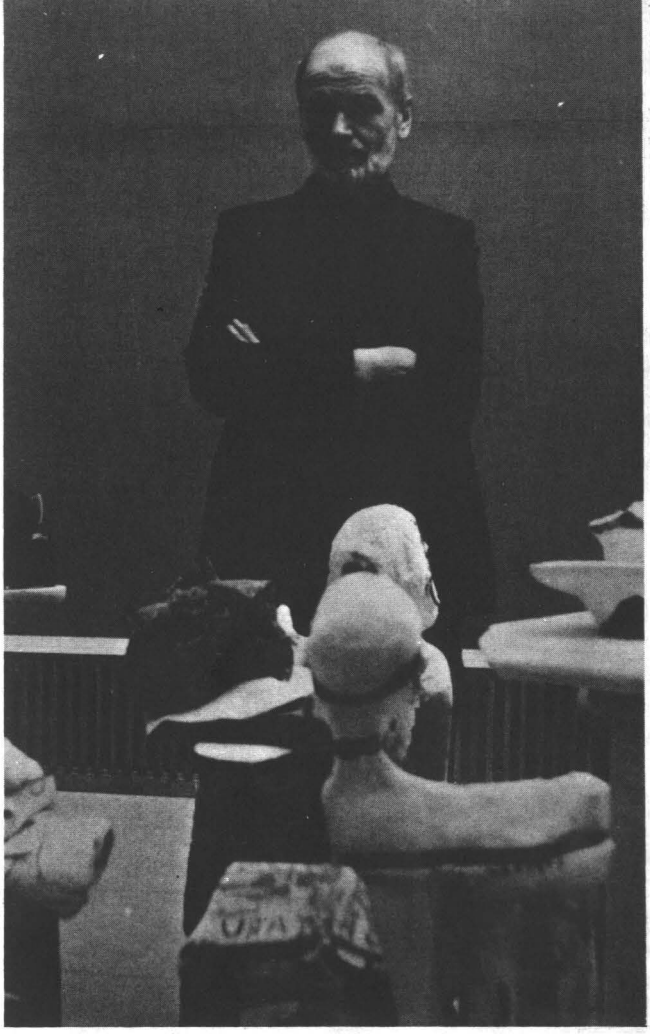


Foto: Ovidiu Mihai Huiban

DUBLUL LUI MASOCH SAU SPĂTARU PE SPĂTARE

Porţelanuri funerare, porţelanuri votive? CASANTUL slujind intenţia eternei celebrări? Într-una din sălile Dalles o populaţie de busturi, aproape de mărime naturală, muşcate de o gură canibală, enormă şi lacomă, pînă pe sub clavicule — busturile au aerul lugubru-şugubăţ al unorcotoare de măr — aşezate pe piedestale scunde cît un copil de 3-4 ani, într-o cohortă disciplinată de vînzoleli şi nedumeriri împietrite. Capete umane aşezate, cu tot dichisul, în coşuri-copăi-copîrşee, după gustul inconfundabil al marchizului de Sade care, viclean, a substituit bibelourile dintr-o vitrină mic-burgheză cu ciosvîrte umane dintr-o cameră de tortură. Marchizul zîmbeşte sardonic: oribil? nu văd decît porţelanuri!?

Albul aspru lucios al acestui pămînt aproape sticlă iartă orice. Pînă şi morbidul. În altă sală: pe spătare de scaune fără fund, pe tăblii de pat fără pat — care, însă, pot fi socotite şi paravane în dosul cărora te poţi dezbrăca — unul şi acelaşi personaj, al cărui cap îl vezi peste tot, cu sau fără bustul ronţăit, s-a dezbrăcat de pielea de pe trup şi şi-a aruncat-o ca pe o salopetă să atîrne, neglijent, ca pe frînghie. Pielea a păstrat, întocmai ca un ciorap murdar, forma ori poziţia trupului pe care îl acoperise. Iar presupusa imagine a acestei piei de om care n-a izbutit să uite trupul ce i-a aparţinut, este pictată pe spătarul-tăblie-paravan de porţelan. Personajul nu şi-a mai încăput în piele.

Sau: lepădare de trup înainte de spiritualizare. Sau: un duh care vrea să fie impielităt — am putea spune într-un elan didactic...

Fără o pedantă trecere în revistă a „formelor" de metafizică păgînă şi arhaică nu înţelegem decît ce şi cît se vede! Un detaliu, însă, dă o altă posibilă cheie de interpretare fie aceasta şi frivolă: capetele, cu sau fără torace, cu sau fără ochii acoperiţi de o batistă udă şi pusă peste pleoape, ca unor persoane cu ochii arşi de o lumină orbitoare, sînt autoportrete.

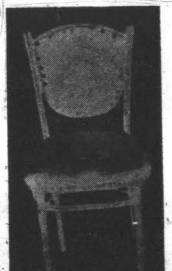
După ce ai această revelaţie, dacă s-a întîmplat să-l întîlneşti în expoziţie pe sculptorul Mircea Spătaru, mulţimea de lucrări începe să sclipească a lungă poveste despre închipuite chinuri, greu de închipuit, ale artistului aflat într-o singurătate de morgă cu sine însuşi, sau — poate — fără să se poată însoţi nici măcar cu acel torţionar plicticos şi diabolic de insistent care este sinele pentru fiecare dintre noi.

Ieri, această expoziţie putea apărea ca mărturia acuzatoare a unei martirizări.

Azi, se dezleagă din posibil o altă deslușire: narcisismul lui Masoch; mă torturez pînă la desfiinţare; dar, pentru că, desfiinţîndu-mă, nu mă mai pot contempla, îmi torturez mulajul şi-mi contemplu imaginea suferinţelor trupului meu măcuit de neconteniteori... Adevărata suferinţă mi-o pricinuieşte destinul inexorabil al casantelor înfăşişări în care mi-am enumerat pătimirile... Mircea Spătaru, în acest caz, este dublul lui Masoch.

Un histrion plînge în hohote, jubilînd (de o fericire fără zîmbet) că poate hohoti în plîns.

PAUL CORNEL CHITIC



ARTE

BALET

PRIVIND ÎNAPOI CU...

În contextul baletului mondial, cu cele două orientări majore ale sale, academismul sovietic (devenit atracție pentru turistul occidental) și odiseea baletului occidental (devenită atracție pentru virfurile profesionale sovietice), baletul românesc oferă un peisaj și un climat coregrafic încă „mioritic", în care altitudinile îndrăznelii novatoare alternează cu văile plingerii, după o „tradiție" de împrumut; aceea a marilor momente ale baletului secolului trecut.

Dacă pînă nu demult baletul se afla în situația literaturii din vremea lui I.H. Rădulescu, cînd nu era vremea de critică, problema cantității fiind între timp rezolvată prin antrenarea „creatorilor" în cadrul odiosului Festival al sinistrei „Cîntări a României" astăzi se impune ca o necesitate mobilizarea criticii și o manevră tactică în fața orientărilor baletului din ultimii zece ani, atît de disparate, incît a fost invadată aria vastă dintre avangardă și anacronic; imaginea de ansamblu a coregrafiei românești oferă o notă de confuzie (ideologică, am îndrăzni să spunem), ducînd la o variabilă turmentare a cetățeanului amator de balet.

De la „Iancu Jianu" al lui Gh. Ștefan, balet ce ne-a întinerit cu cincizeci de ani, prin aceea că la nivelul limbajului tehnic și al modalităților artistice însemna o regresiune la stilul în vogă acum jumătate de veac, trecînd prin „Coasa și foarfeca" de Ioan Tugearu, marcînd un început promițător în baletul de umor, pînă la „Ziua fără sfîrșit" a Adinei Cezar, (care ar fi putut sugera idei prețioase Ministerului Muncii) a însemnat o reală fandare în viitor, în experimentarea riscantă dar și revelatoare a unor modalități de expresie noi, am putut cuprinde un peisaj coregrafic coerent la nivelul coregrafului, confuz la nivelul coregrafiei noastre.

Cu Iancu Jianu, Gh. Ștefan demonstrează două lucruri: cum poate fi „apostaziat" în numai cîteva luni, un colectiv de dansatori de... bună credință, după o convertire a lor la artă care i-a cerut predecesorului său, dl. Schnaider, un apostolat de ani de zile la Opera Română din Timișoara; și cum, în absența busolei, a clarviziunii programatice, un artist — și cu atît mai mult autorul nostru — riscă să se învirtă în cerc. Deși reprezintă o reală circumstanță atenuantă, „nordul" încă nepolarizat al teoriei coregrafice nu-i scuză creatorului inabilitatea de a nu fi recurs măcar la procedeul străvechi al orientării după Steaua Polară (adică după ceea ce se petrece în balet puțin mai la nord) și nu după Soarele de la Răsărit... Pentru cei care au văzut baletele „Chore-Studio"-ului timișorean, reintoarcerea lui Gh. Ștefan la tiparele academismului sovietic al anilor '50 echivalează — în contextul actualului curent iconoclast în coregrafie — cu relansarea cultului Vițelului de Aur, pentru a cărui turnare au fost topite de data aceasta bijuterii ca Mariana Comes, Aurora Caloianu, Francisk Valkay, Ion Gîrbă și alții. În privința opțiunii pentru un libret narativ, cu Iancu Jianu ne întoarcem iarăși în timp, dincolo de anii '50, probabil cu dorința de a depista germeni de gîndire marxist-leninistă în esența fenomenului haiducesc.

Este adevărat că un regizor poate pune în scenă „Hamlet" atunci cînd problematica piesei se pretează la o actualizare politică, așa cum Hamlet însăși imaginează subiectul dramei jucate la curte în funcție de o realitate pe care o viza. Astfel vedem, în contextul eforturilor mergînd pînă la sacrificiu ale creatorilor ce au marcat etapa încercărilor disperate de a conserva spiritualitatea românească, minată de o ideologie demolatoare, faptul că o coregrafă lucidă ca Mihaela Atanasiu a optat, inspirat, pentru metafora zidirii pe postamentul sacrificiului fertil: Meșterul Manole. Un coregraf relaxat, Ioan Tugearu, a valorificat umorul popular sănătos (de multe ori salvator) ca pe o perlă a coroanei spiritului românesc, iar o coregrafă îndrăzneață, ca Adina Cezar, a abordat probleme de maximă generalitate făcînd din corpul dansatorilor, privit atemporal, litera arhetipală cu care a compus cuvinte eterne ca Timp, Spațiu, Geneză, supunîndu-le meditației noastre. În sensul elucidării acestor concepții o surpriză plăcută a constituit-o programul de sală, sprijinind coregrafia lui Ioan Tugearu la „Izvoare și rădăcini", redactat în cea mai mare parte ca un manifest artistic, cu elemente de analiza artei coregrafice, și nu ca o descriere tautologică a evenimentului scenic, așa cum, dimpotrivă o face Gh. Ștefan, care vrea să ne convingă în programul său că dansatorii evoluind pe

UN ZÎMBET

scenă în colanți se numesc Pervanoglu-sardarul sau Amza-boierul și că, în timp ce-și execută double-tours-urile, ei de fapt benchetuiesc la o aniversare. În așteptarea variațiilor pe tema personajului Ștefan cel Mare dintr-un eventual balet Apus de soare, trebuie să observăm cu tristețe că specificul non-narativ al artei dansului pare — la acest nivel sublunar — un fel de Pluton, de neimaginat în stadiul unei convingeri geocentrice.

Rapsodia I de G. Enescu i-a dat însă lui Oleg Danovschi prilejul unui tur de forță meșteșugăresc de bună calitate. Baletul compus pe această muzică poate fi considerat un util îndreptar de „orchestrație" și de studiu de grup. Acuratețea rezolvării muzicale și ingeniozitatea manevrelor de ansamblu indică un instinct special pentru ceea ce s-ar putea numi, printr-un transfer de termeni, „artă coregrafică monumentală". Dacă i se poate reproșa ceva coregrafului, este rezolvarea formală a momentului Ciocîrliei, care, supusă gravitației, a fost redusă din simbolica ei ascensională, la un vibrato de brațe orizontal, mimînd simplist zborul unor păsări de altitudine mai joasă.

Vizionarea cu Miorița de Marcu Vasile, dezarmînd critica, s-a autodefinit prin două scene: cînd textul oratoriului ataca versurile „Că la nunta mea/A căzut o stea", din pod, „ex machina", era coborîtă o balerină „Stea", iar la „Brazi și păltinași/I-am avut nuntași", din culise inundau scena toți dansatorii care putuseră colecta suficiente crengi de brad și frunze de paltin cu care să poată respecta criteriul artistic al „iluziei de realitate" dorit de artist. La acest nivel, singurul aspect pozitiv ar fi tăria de caracter a coregrafului luptînd cu ispita de a sacrifica „Trei turme de miei", cu care să-și fi îmbrăcat balerinele distribuite în rolurile de țurcane „mîndre și cornute", ispită dealtfel perfect realizabilă la Opera Română Liberă dispusă, pe atunci, să facă... totul.

Dacă este adevărat că cei care nu au memoria trecutului riscă să-l repete, trebuie să fie la fel de adevărat că nu este suficient să ai această memorie pentru a nu-l mai repeta...

SERGIU ANGHEL

SCENA LUMII

PRIN TEATRELE DIN MONTREAL

În Québec, singura provincie francofonă a federației canadiene, funcționează aproximativ o sută de companii teatrale profesioniste (cărora li se adaugă, în timpul verii, o serie de trupe comerciale, nesubvenționate, care prezintă spectacole în stațiunile de vilegiatură). Toate aceste teatre sînt particulare, dar primesc anual fonduri substanțiale, oferite în principal de Consiliul artelor al Canadei, de Ministerul Afacerilor Culturale al Québecului și de Consiliul artelor al Comunității urbane Montréal, la care se adaugă numeroase subsidii și donații acordate de diverse concerne industriale și instituții financiare, precum și de persoane particulare, fiecare teatru menționînd în caietele sale program pe aceia care l-au ajutat cu bani în stagiunea respectivă (asta fiind o bună reclamă pentru cei ce s-au dovedit generoși cu arta). Zece din aceste companii teatrale sînt calificate — datorită valorii și importanței lor istorice — drept „instituționale", ele beneficiind de aproape jumătate din totalul subvenției de stat. Dar și celelalte teatre (dintre care vreo 60 sînt numite „intermediare", iar 30 se consacră exclusiv spectacolelor pentru copii și tineret) se află la adăpost de orice greutăți financiare.

Colectivele de bază ale teatrelor sînt formate din puțini actori, acestora adăugîndu-li-se, de fiecare dată, cei necesari completării unei distribuții. Lucrul e posibil, pentru că nu sînt teatre „de repertoriu", nu joacă alternativ mai multe piese. O nouă premieră se programează zilnic timp de aproximativ 4 săptămîni, apoi timp de vreo 3 săptămîni nu se joacă nimic, se repetă doar cîte 8-10 ore pe zi, după care are loc noua premieră. Și așa mai departe. Un teatru prezintă cam 4-5 premiere pe stagiune. La sfîrșitul unei stagiuni programul celei următoare e fixat — și făcut public — pînă în cele mai mici amănunte, pe zile și ore, ca și distribuțiile tuturor pieselor. În felul acesta, fiecare actor știe cînd e ocupat în teatrul său și cînd poate colabora cu alt teatru, cu cinematografia sau radioul. Iar programarea se respectă cu strictețe!

Teatrele de păpuși se află într-o situație mai dificilă. Deși sînt destul de multe companii de gen, nici una nu are un sediu propriu, toate sînt trupe mici (4-5 actori), itinerante, care joacă în case de cultură, școli etc., realizînd, de obicei, o singură premieră pe stagiune. De pildă, Théâtre de l'Oeil, una dintre cele mai importante companii de păpuși, participantă la numeroase festivaluri internaționale și la turnee în Statele Unite, Europa, China și Algeria, a realizat din 1973, cînd a fost fondată, 12 premiere și a prezentat, în total, 1 800 de reprezentații. Extrem de puțin față de ritmul de muncă al păpușarilor noștri. Și aș mai adăuga — după ce am văzut trei spectacole pentru copii (două cu păpuși, unul cu actori) — că multe din teatrele noastre de păpuși s-ar putea prezenta cu capul sus în fața copiilor canadieni.

Cele arătate, ca și multe alte amănunte despre viața teatrală quebecheză și despre dramaturgia canadiană francofonă le-am aflat din discuțiile purtate cu doamna Hélène Dumas, directoarea CEAD-ului (Centre d'essai des auteurs dramatiques — instituție care se ocupă de promovarea și popularizarea dramaturgiei canadiene francofone), cu doamna Yvette Brind-Amour, una dintre marile actrițe ale Montréalului și directoare a renumitei companii Théâtre du Rideau Vert, cu domnul Rémy Boucher, directorul general al „Casei quebecheze a teatrelor pentru copii și tineret", o uniune a 23 de companii teatrale care-și dedică activitatea generației tinere, și cu domnul Pierre Tremblay, președintele Asociației quebecheze a marionetiștilor, interlocutori care s-au dovedit nu numai extrem de amabili, plini de solicitudine, ci și interesați de evenimentele revoluționare din țara noastră (întîlnirile cu ei le-am avut în ianuarie), de fenomenul teatral românesc, exprimîndu-și speranța că, în noile condiții, relațiile teatrale româno-canadiene, schimbul de informații, piese și spectacole se vor intensifica.

O ședere mai îndelungată la Montréal (oraș de aproximativ două milioane de locuitori, osmoză fericită — și fascinantă! — de riguroasă civilizație engleză, exuberanță franceză și spirit întreprinzător american), principalul centru al mișcării teatrale francofone din Canada, mi-a oferit prilejul de a vedea mai multe spectacole și de a constata vitalitatea și calitatea teatrului quebechez.

La Montréal poți alege zilnic între aproximativ 15-20 de spectacole. Majoritatea pieselor, la începutul acestui an, erau lucrări canadiene contemporane. Pînă pe la mijlocul lui decembrie se jucase și **Lear**, și **Richard III**, și **Burghezul gentilom**, și **Viața lui Galilei**; urmează să se monteze, printre altele, **Hamlet**, **Puricele**

în ureche, Sîmbătă, duminică şi luni (de Eduardo de Filippo), dar eu am „prins" mai ales piese despre viaţa şi problemele montrealezilor, despre întrebările, frămîntările şi dramele lor existenţiale. Şi nu mi-a părut rău.

Se pare că problemele tineretului îi preocupă în mod deosebit pe dramaturgii canadieni. Astfel, regizorul Jean-Frédéric Messier a montat propriul său text, **Ultimul delir permis,** cu trupa „Momentum", în spaţiul de la Restaurant-Théâtre La Licorne. Pe un podium dreptunghiular, înconjurat de spectatori aşezaţi la măsuţe, consumînd (cu discreţie, fără să conturbe spectacolul) cafea şi răcoritoare, un grup de cinci actori (două fete şi trei băieţi) au interpretat o piesă „vag inspirată" din **Dom Juan** de Molière. Eroina, Domme, creată cu fantezie şi forţă expresivă de Sylvie Moreau, este, ca şi celebrul ei predecesor, îndrăgostită de dragoste şi caută iubirea absolută în contextul societăţii montrealeze contemporane, o societate de multe ori cinică şi nepăsătoare, dominată de monotonie şi plină de mărunte realităţi presante. Într-un spectacol dinamic, de o perfectă rigoare regizorală, în care accentul cade pe expresivitatea mişcării, a atitudinii corporale, pe vizualizarea ideilor, tinerii interpreţi discută pătimaş despre condiţia iubirii, despre extazul care poate fi găsit şi în amor, şi în dans, şi în alcool, despre ideal, visuri şi împliniri, despre greşeli şi despărţiri, despre pasiunile care ard şi se consumă, lăsînd în locul lor un vid, despre viaţă, dragoste, bani şi moarte. Cu simplitate şi sinceritate, cu exuberanţă tinerească şi intensitate a trăirilor, cu o remarcabilă capacitate de a „ţine sala", ei ne conving că da, mai există şi azi puritate şi romantism, pasiune, dragoste şi ură, că — aşa cum sună şi cîntecul lui Edith Piaf, în finalul spectacolului — dragostea rămîne veşnică.

Tot despre condiţia tinerilor este vorba şi în piesa **Le futur antérieur** (Viitorul anterior) de André Jean (tînăr dramaturg, regizor şi profesor de istoria teatrului), prezentată la Théâtre d'Aujourd'hui în regia semnată de Marie Michaud, apreciată actriţă şi regizoare din aceeaşi generaţie, preţioasă colaboratoare a autorului la definitivarea textului. Este vorba aici despre două cupluri, despre patru tineri absolvenţi ai Universităţii, despre dorinţa şi lupta lor pentru a reuşi — repede şi bine — în viaţă şi în carieră; spectacolul (în care observaţia atentă asupra vieţii îmbină ironia cu lirismul şi umorul cu tragicul) aruncînd o privire maliţioasă asupra acestei curse contra cronometru spre succes şi luînd în dezbatere, cu seriozitate, problema timpului (care se scurge implacabil), a morţii, a aprecierii valorilor, a relaţiilor interumane. Plasat în mijlocul publicului, într-o sală mică, intimă, spectacolul e lucrat cu migală, actorii (dintre care de detaşează, prin talentul ei remarcabil, Marie Brassard) interpretîndu-şi personajele cu fine nuanţări.

Şi la Théâtre de Quat'Sous am văzut un spectacol ce ia în discuţie frămîntările tineretului canadian de azi: **Un oiseau vivant dans la gueule** de Jeanne-Mance Delisle. Personajele (o scriitoare, amantul ei şi fratele geamăn al acestuia) trăiesc cu o intensitate ieşită din comun drama unor iubiri imposibile, sînt răvăşite de pasiunile lor sexuale, se zbat neputînd sesiza cu certitudine unde e binele şi unde e răul. „Sînt personaje incestuoase, precum zeii din mitologie, şi, la fel ca aceştia, sînt sacrificate de legile implacabile ale fatalităţii" — scria, pe bună dreptate, criticul Gilles G. Lamontagne despre această piesă considerată capitală şi distinsă cu un important premiu. „Aş putea scrie despre mici personaje convenabile, dar nu, trebuie să scrii despre cele care ne invadează viaţa!" spune la un moment dat eroina, mărturisind crezul autoarei care e pasionată de individualităţile ieşite din comun, de cei care sînt nefericiţi pentru că trăiesc în afara legilor obişnuite ale societăţii şi sînt chinuiţi, în ultimă instanţă, de problema găsirii propriei lor identităţi. Actriţă de excepţie, Paule Baillageron are graţie şi forţă, iradiază concentrare, pasiune, senzualitate. Roy Dupuis, unul dintre actorii cei mai importanţi ai generaţiei tinere, joacă tot timpul încordat ca un arc, aduce în scenă o permanentă tensiune, întruchipînd cu forţă penetrantă frumuseţea malefică. Cu posibilităţi mai modeste, Luc Picard rămîne, totuşi, un bun partener în acest spectacol unitar, realizat de Brigitte Haentjens într-un ritm lent, încărcat de dramatism, cu grijă pentru cuvintele care lovesc ca nişte bice, conducîndu-ne spre starea în care dorinţa ajunge la paroxism, iar omul nu se mai poate opune pasiunii.

Tot despre tineri, dar despre cei din generaţia celui de-al doilea război mondial, ne vorbeşte piesa lui Marcel Dubé, scrisă în urmă cu trei decenii şi reluată acum, cu mare succes, la Teatrul „Denise Pelletier" una dintre piesele cele mai însemnate ale dramaturgiei canadiene postbelice. Spre sfîrşitul războiului, tînărul montrealez Joseph Latour, simţindu-se un „nimeni", se înrolează în armată şi pleacă în Europa. Dar ratează şansa de a deveni cineva, pentru că războiul se sfîrşeşte înainte ca el să apuce să lupte. Întors acasă, redevine un „nimeni". Personaj ciudat şi complex, pînă la un punct chiar enigmatic, Joseph Latour e un nemulţumit şi un răzvrătit, un egoist care refuză limitele, limitările şi responsabilităţile, politeţea, obligaţiile şi bunele maniere, dar are, în acelaşi timp, o mare poftă de viaţă, nu e interesat de bani şi ranguri sociale, vrea să fie el însuşi şi încarnează dorinţele ascunse ale multor tovarăşi de generaţie. Egoismul, fariseismul, micimea sufletească, lipsa de înţelegere ale celor din jur declanşează ostilitatea ce se instalează între erou şi familia sa, între el şi societatea în care nu se poate integra. După şapte ani de chinuitoare nereuşite, Joseph Latour nu găseşte altă soluţie decît să se înroleze din nou şi să plece în Coreea. Iar acolo moare absolut din întîmplare, „victimă anonimă — cum îl caracterizează autorul — a unui univers care intră în era absurdă a unor ideologii incompatibile". Spectacolul lui René Richard Cyr, cu Gildor Roy în rolul titular, e o certă reuşită, de un înalt nivel profesional, într-o formulă scenică oarecum tradiţionalistă, dar solidă şi eficientă.

Un spectacol ieşit din comun mi s-a părut **Artaud — Tête à tête,** realizat în cadrul grupului „La veille". Un mare om de teatru, Gabriel Arcand, a compus un text scenic din scrierile despre teatru, operele poetice, scrisorile şi conferinţele lui Antonin Artaud, cel „născut de el însuşi în infern şi pentru eternitate". Arcand îl şi interpretează (în propria sa regie) pe omul „fericit şi disperat", cu nervii exasperaţi de tratamentele greşite ale medicilor, de poliţie şi de viaţă în general, devorat din interior, ale cărui cuvinte şi desene lovesc, străpung şi dărîmă toate zidurile suferinţei pentru a reclădi o nouă realitate. Ajutat de Marie-France Marcotte (care e — în perfect acord cu protagonistul, aducînd o contribuţie excelentă — cînd vocea interioară a eroului şi propria lui conştiinţă, cînd un al doilea eu, aflat în confruntare cu primul), Arcand trăieşte cu intensitate drama sublimă şi derizorie în acelaşi timp a celebrului său personaj, oferindu-ne o seară de neuitat, de un dramatism şi de un farmec unice.

Pînă şi piesa **Valentine,** a englezului Willy Russell (la Théâtre du Rideau Vert), a fost adaptată de traducătoarea Antonine Maillet astfel încît eroina (singurul personaj al piesei) să fie o montrealeză. De altfel, această femeie simplă, devîrstă mijlocie, într-atît de însingurată încît vorbeşte, la propriu, cu pereţii, poate fi de orice naţionalitate, problemele ei, mărunte în aparenţă, fiind nu numai probleme existenţiale, mari şi adevărate, ci şi universal valabile. Admirabila actriţă Nicole Leblanc (condusă cu discreţie, dar şi cu siguranţă de regizorul Jean Besré) ne face să rîdem strivind o lacrimă sub gene, prin gesturile ei mărunte, cotidiene, dar pline de încărcătură afectivă, cu vorbele ei rostite cînd cu candoare, cînd cu hotărîre, cu forţa ei de evocare uneori de-a dreptul halucinantă, determinîndu-ne să acceptăm că „important nu e să ai 16, 30 sau 60 de ani, important e să simţi că trăieşti".

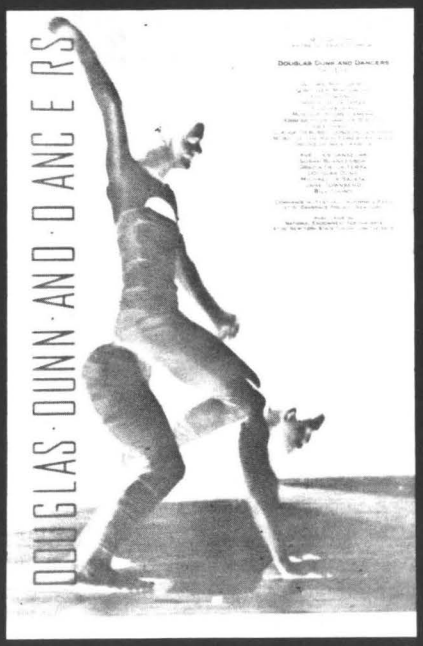
Am văzut, la Montréal, piesa lui Athol Fugard **Drumul spre Mecca** (Théâtre du Café de la Place), în care am admirat o altă mare actriţă a teatrului canadian, Kim Yaroshevskaya (despre care am aflat că e şi o apreciată regizoare), farsa lui Valentin Kataev **O zi de odihnă,** jucată cu o vervă drăcească de Compania Jean Duceppe în sala Teatrului Port-Royal şi, într-un spectacol de teatru TV, o reuşită adaptare după **Anna Karenina,** cu trei minunaţi interpreţi: Micheline Bernard (Anna), Jean-Louis Roux (Karenin) şi Jean-René Ouellet (Vronski).

Nu pot încheia fără să aduc un elogiu publicului montrealez, pe care l-am întîlnit, la fiecare spectacol, extrem de avizat, urmărind cu atenţie întîmplările scenice, reacţionînd prompt şi cu o subtilă înţelegere a ideilor şi interpretării, răsplătind pe actori cu aplauze de-a dreptul entuziaste.

M-am convins că la Montréal teatrul e de calitate şi că el e iubit şi preţuit aşa cum merită.

ZENO FODOR

JURNAL PARIZIAN II



Sîmbătă

Amiaza mă prinde pe insula pieţii Étoile, în umbra prelungă a Arcului de Triumf, înconjurat de talazurile ameninţătoare ale circulaţiei ce se revarsă din văile celor douăsprezece bulevarde largi ce se întîlnesc aici. Un pasaj subteran mă poartă din răcoarea solemnă a basoreliefurilor lui Rude, Pradier, Cortot, Etex în forfota multicoloră a bulevardului Champs-Elysées.

La „Cité Internationale Universitaire", în podul facultăţii, se află una dintre cele trei săli de teatru ce poartă denumirea „La Resserre" (Atelier), unde văd, alături de foarte puţini martori, **Chatterton** de Alfred de Vigny în regia lui Sarah Sanders, spectacol posac suferind în mod ciudat cam de aceleaşi metehne observate, ieri, la „Mouffetard": interpretări reci, parteneri neparticipativi, tehnica — substitut al stărilor, radiofonizarea structurii spectaculare, lipsa unui halou de poetică teatrală şi mai ales o totală lipsă de nuanţe în cromatica interpretativă.

Duminică

Sînt oaspetele superbei săli Favart (1 200 de locuri) a Operei Comice, construită în 1898 de Bernier. Atmosferă de sărbătoare culturală în jurul trupei berlineze de la Schaubühne, ce prezintă **Afacerea din strada Lourcine** de Labiche, montat de Klaus Michael Grüber, despre care citesc în „L'Express" că, la cei 47 de ani ai săi, „este unul dintre cei mai importanţi regizori de teatru europeni." Asistent şi elev al lui Strehler alături de Peter Stein, directorul de scenă german a montat deja cîteva mari spectaccole pariziene: **Faust, Berenice, Povestea slujnicei Zerline** cu Jeanne Moreau şi, de curînd **Moartea lui Danton** de Büchner.

Vodevilul lui Labiche devine o perfectă bijuterie teatrală. Deşi nu înţeleg nemţeşte, particip la spectacol cu o bucurie intensă. După un asemenea spectacol rămîi cu sentimentul forţei universale a limbajului teatral atunci cînd este mînuit cu har şi pricepere.

Spectacolul durează 75 de minute fără pauză, fiind de o densitate comică excepţională. Decorul lui Francis Biras închipuie într-o manieră expresionistă un dormitor burghez dominat de un enorm tablou pastoral kitch şi de un absurd pendul sub formă de locomotivă cu aburi, ce din cînd în cînd pufăie şi fluieră anunţînd trecerea grea a secundelor. Cei doi actori, interpretînd doi imbecili cu nume de clovni — Lenglumé şi Mistingué — fac un cuplu comic desăvîrşit, în buna tradiţie burlescă a lui Buster Keaton, fără a zîmbi o secundă. Tipologiile sînt solid conturate prin zeci de amănunte gestuale şi o avalanşă lentă de situaţii comice atît de teatral executate încît nu pot fi povestite. Ai senzaţia că te afli înaintea marii arte pantomimice a lui Chaplin, Keaton sau Marceau. Nimic nu duce la un umor facil, în sine, ci totul devine o exaltare de cea mai bună calitate a matematicii poetice a gagului. Este folosită, un fel de tehnică a „tipajelor", ca în filmul mut a lui Eisenstein ori Stroheim. Uriaşul, Peter Simonischek, are o figură imbecilă, abulică şi este agresiv doar fără voia lui, datorită numai gabaritului, riscînd mereu să dărîme ori să strivească ceva sau pe cineva printr-un căscat ori sughiţ, precum un Gulliver ameţit. Are o privire fixă, bovină şi o voce cavernoasă, pastişînd excelent monştrii din filmele de groază ale anilor '20. Arta de a face prostia să devină diabolică este, prin reuşita deplină a actorului, un model de observaţie umană ce te poartă cu gîndul la portretele lui Bosch, Ensor sau Goya. Partenerul, Udo Samuel, este o piticanie robustă şi „mecanică". Fiece scenă şi-o construieşte milimetric, făcînd din mahmureala ce pigmentează imbecilitatea vicleană a personajului o capodoperă de observaţie artistică a naturii umane. Scena în care aproape că plînge în braţele camaradului ce nu pricepe nimic, pentru că nu-l ascultă mîinile şi picioarele muiate de aburi alcoolici, este antologică. Un mare actor îşi este sieşi un scenograf foarte bun. Obiectele prind, în mîinile celor doi, dimensiuni nebănuite, cele mai banale creîndu-le obstacole şi piedici enorme. Nişte bretele anodine se transformă, în scena unei îmbrăcări patetice, în şerpii mitologici ai lui Laocoon din strînsoarea cărora cei doi ţipă cu voci mici de ajutor şi disperare, fals disimulate spre a nu crea panică în jur. Au glasuri superbe şi foarte muzicale. Regizorul a găsit o modalitate teatrală ingenioasă, ce potenţează cu stranietate burlescul cinematografic. Ritmul nu mai este alert ca în bastonadele clasicilor muţi ci, din contră, întrerupt de pauze jucate precis într-o acţiune de dilatare temporală ce tensionează comic fiece scenă parcă mereu amînînd explozia purificatoare a rîsului. Aplauzele au fost cele mai furtunoase din cîte am înregistrat în sălile de spectacol prin care am umblat în aceste zile pariziene.

Afară, o ploaie măruntă dar călduţă m-a purtat în mijlocul unei cete de gură-cască ce înconjurase cu aplomb celebra vîrtelniţă de la „Moulin Rouge" care, în acele zile, sărbătorea centenarul de activitate. Poliţia barase politicos elanul de curiozitate al trecătorilor ce aşteptau să vadă invitaţii notorii ai acelei seri — Charles Aznavour, François Mitterand, Charles Trenet, Jacques Lefèvre şi alţii. Blitz-urile fotografilor, toţi la frac ori la smok, cu papioane discrete şi frizuri sclipind de gel, aprindeau ici-colo evantaiul de ceramică afumată al ploii tomnatice. Animaţia deosebită nu schimbase ora de odihnă nocturnă a cîtorva „cloşarzi ce, după obicei, înveliţi cu ziar ori pungi, dormeau pe „patul" aburind al unor guri de canal, senini şi impasibili la strălucirea mondenă a străzii. Ba, încă, unul sorbea izuri de mentă şi tei din termosul oferit cu amuzată amabilitate de o cochetă poliţistă din garda oficială.

DOMINIC DEMBINSKI

PROFIL ŞI ANVERGURĂ

Teatrul „Luceafărul" din Chişinău şi-a dobîndit un profil propriu încă din primii ani ai existenţei sale, cînd se afla sub conducerea artistică a eminentului regizor Ion Ungureanu. Astăzi dispune de o trupă tînără şi dotată, aptă pentru opţiuni repertoriale de anvergură; în programul său figurează, în prezent, printre altele, O scrisoare pierdută, **de Caragiale,** Rinocerii **de Eugen Ionescu,** Aşteptîndu-l pe Godot **de Samuel Beckett şi piesa unui tînăr dramaturg basarabean, Valeriu Butnaru,** La Veneţia e cu totul altfel. **Cu ultimele două spectacole, la care s-a adăugat, în matinee pentru copii, longevivul** Cocoşel neascultător **de Ion Lucian, teatrul de dincolo de Prut s-a prezentat — în cadrul primului său turneu efectuat peste hotare — în faţa publicului din Bacău.**

Pregătit în perioada studiilor la Institutul de teatru din Moscova, spectacolul cu piesa lui Beckett are un profesionalism marcat de tinerii Mihai Fusu şi Petre Vutcariu (în Vladimir şi, respectiv, în Estragon) prin minuţia realizării fiecărui moment în parte. Tensiunea aşteptării dominate de incertitudine, fluxul şi refluxul acesteia, speranţa persistentă de a afla, în fine, identitatea lui Godot în pofida decepţiilor repetate — toate acestea alcătuind, după Martin Esslin, esenţa piesei — sînt marcate cu pregnanţă de protagonişti. Flexibili şi pătimaşi, ei sensibilizează efortul disperat de a descifra o realitate ce le este refuzată. Structurile difuze ale piesei (ca temele diferite ale unei simfonii) sînt aduse în matca unor corespondenţe cu realitatea cotidiană unui spaţiu geografic ce poartă, şi el, semnele unor tragice confuzii. Spectacolul, „priveşte" adînc în ochii publicului.

În Pozzo şi Lucky, Valentin Toderican şi Andrei Sochircă relevă naturile complementare ale personajelor aflate în relaţii primitive. Pendularea între incertitudine şi iraţionalitate ridiculizează, în viziunea interpreţilor, speranţa îndelung cultivată, dar întemeiată pe himere.

În ipostază de regizor, Petre Vutcariu a montat piesa La Veneţia e cu totul altfel **sub influenţa aceloraşi idei. Parabolă a unei tragedii istorice care încă persistă, piesa surprinde deteriorarea relaţiilor umane, ca o consecinţă dusă pînă dincolo de limita suportabilului. Nefirescul se insinuează pretutindeni; stăpînirea lui modifică nu numai culorile pictorului, relieful, cromatica naturii dar şi, evident, personalitatea individului. Structura textului e neconvenţională; aglomerarea metaforelor încarcă reprezentaţia cu semne indistincte, şi e nevoie de timp pentru a pătrunde în sistemul de referinţe. Doi actori de excepţie — Ion Sabdaru (Confucius) şi Ala Vutcariu (Euridice), se află în centrul spectacolului. Gh. Pietraru (Agamemnon) şi Andrei Hadircă (Agentul) se completează reciproc, unul arborînd sinceritate frustă, celălalt insinuînd a fi purtătorul unei misiuni obscure. Spectacolul e unitar şi, pînă la urmă, coerent, evoluînd, treptat, către stilul „agitatoric". Spectatorul e captat cu bună ştiinţă şi emoţional vizibil: o anumită apă curgătoare separă nu doar teritorii, ci şi suflete; între ele — cum spune poetul Grigore Vieru — e o distanţă egală cu o bătaie de inimă şi un hotar cît o lacrimă.**

Cocoşelul neascultător **(regia: Vladimir Zaiciuc) e o montare agreabilă, suplă şi lipsită de încărcăturile pe care le întîlnim, nu o dată, în spectacolele pentru copii. Scenografia, originală prin soluţii mobile, e semnată de Alex. Cancic, acelaşi care a creat cadrul plastic pentru** La Veneţia e cu totul altfel. **Cultivarea expresiei plastice subtile este remarcabilă de altfel şi în** Aşteptîndu-l pe Godot **(scenografia: Alex. Andronache).**

C. ISAC

LA FURA DELS BAUS

S-a făcut foarte mult, de la Artaud şi Brecht încoace, pentru extragerea spectatorului din confortul fotoliului său. Fără anestezie. Se poate face încă şi mai mult — afirmă şi demonstrează trupa catalană **La Fura dels Baus.** Propulsată în prim planul vieţii teatrale mondiale după Festivalul internaţional de la Sitges 1983, **La Fura** era, la cea de-a treia creaţie a sa, în 1988, o voce distinctă şi puternică a celei mai violent şi convingător anticonformiste direcţii a teatrului contemporan. Sub un nume cu rezonanţe ecologice se ascunde „o subversiune a psihanalizei, a gîndirii monolitice şi a organizării uniforme a capetelor" declară chiar cei în cauză. Trei dintre ei — Marcelli Antunez Roca, Pere Tantina Almela şi Carlos Padrisa — s-au născut pe malurile rîului catalan Baus, în peisajul campestru al satului Moia de unde, adolescenţi, au migrat, după moartea lui Franco, spre Barcelona, unde au făcut teatru de stradă. Pămîntul natal, muzica rock, excesele vieţii urbane şi declinul industrial sînt sursele esenţiale, permanente ale personalităţii trupei de azi. Statutul de dezrădăcinaţi rurali la Barcelona a fost un privilegiu — în contactul traumatic cu metropola industrială, cei trei adolescenţi s-au născut a doua oară, păstrînd trează amintirea celei dintîi vieţi, determinante. Ceilalţi membri ai trupei au avut destine similare sau convergente. Rezultanta complicităţii lor este o asociaţie în acelaşi timp omogenă şi compozită, individualităţile nu fuzionează într-un palid consens, ci se definesc şi se propagă printr-un proces de supralicitare, mergînd pînă la epuizarea combatanţilor. Această coridă refuză, de regulă, nu numai scena ci şi toate legile ei. Publicul este adesea aruncat în pîntecul umed şi noroios al unor uzine dezafectate, prin care deambulează nu o dată înspăimîntat, urmărit de hoarda dezlănţuită a tribului Fura, care-l terorizează cu petarde şi maşinării arhaice, împroşcîndu-l cu resturi alimentare. Acest contact imediat, agresiv, imprevizibil face ca publicul să devină pentru actori un puternic stimulent şi, în acelaşi timp, un „obstacol permanent care trebuie forţat, un zid care trebuie spart". Ultragiile în cascadă nu sînt gratuite, exterioare, ci converg ca intenţionalitate către motivele recurente, devenite marca trupei — sacralizarea omului, cu explorarea instinctelor, revelarea magică a inconştientului senzorial, a „materialităţii spirituale a cărnii", recuzînd civilizaţia, într-un omagiu delirant şi ludic al absurdului existenţei umane. Primele creaţii ale grupului, **Accions** (1983), **Suz o Suz** (1985) şi **Tier Mon** (1988), pot fi văzute ca o trilogie, marcînd trei etape ale unui discurs şi trei vîrste ale trupei. Erupţie vulcanică, **Accions** distrugea maşini sub ochii spaniolilor încă nedezmeticiţi după dictatură şi ai străinătăţii surprinse în coliziune frontală de panaşul culturii hispanice revitalizate. La fel de impulsiv şi violent, dar mai puţin ingenuu, **Suz o Suz** atacă tabuul cărnii omeneşti, pe care o face să explodeze prin revelarea visceralităţii brute a naşterii, a terorii pe care o inspiră expulzarea din pîntecul matern, etalează plăgi, ultragiază morala creştină, violentează spiritele delica-

te, aplecate spre rafinamentul introspecțiilor. În fine, **Tier Mon** mai face un pas în investigație, atacînd „individul social", omul confruntat cu mașina, cu uzina. Rezultă o lume crepusculară, în imagini crude, brutale, de oameni spînzurați și încarcerați, supliciați de ceilalți sau de ei înșiși. Pe tot parcursul este omniprezentă polaritatea vieții și morții în care, sfîrtecat, omul se agață, își apără pielea, luptă pentru supraviețuire, hrănit de o inepuizabilă ardoare de a trăi. Autorii acestui teatru, adolescenți la căderea dictaturii franchiste, au fost printre cei dintîi care s-au aruncat **à corps perdu** în oceanul necunoscutei libertăți. „Spectacolele pe care le facem ar fi fost de neimaginat sub Franco. Am fi fost arestați imediat".

ANDREI MIHAIL

JOHN ELSOM: UN DRUM CARE DUCE SPRE TEATRU

Această încercare de portret s-ar mai fi putut numi „Rolul social al criticului de teatru". John Elsom nu este un critic teatral preocupat numai de consemnarea punerilor în scenă ale autorilor clasici sau contemporani. Experiența i-a format un **mod** de a aprecia spectacolul teatral: în acest act de evaluare, de gîndire continuă asupra diverselor componente implicate de evoluția fenomenului scenic, criticul britanic mizează mult pe competență, pe limbaj și, surprinzător poate, pe valențele literare ale actului critic.

Autoritatea sa, mai exact prestigiul critic l-a dobîndit în cursul anilor '60—'70 cînd scria la **Listener,** perioadă în care a publicat cîteva cărți de rezonanță: **Theater Outside London, Erotic Theater,** faimoasa **Post-war British Theater** și, în colaborare cu Nicholas Tomalin, **The History of National Theater.** Avea 35 de ani cînd i-a apărut prima carte și cînd, după cum spune el, „simți că viața ți se scurge". După scrierea acestor cărți, la sfîrșitul anilor '70, apreciază, în urma unui examen cuprinzător, că „dezvoltarea teatrului britanic are loc pe un drum greșit". „Mișcarea teatrelor de repertoriu și fenomenul **Fringe** (teatrele marginale — M.P.) au fost sacrificate pentru crearea a două mari centre teatrale: Royal Shakespeare Company și National Theatre". Faptul determinat de motive financiare, dar nu numai, a avut repercursiuni asupra dezvoltării celorlalte teatre care s-au văzut lipsite la un moment dat de unii dintre cei mai buni actori. Ideea care a orientat fenomenul — „trebuie să avem în Marea Britanie, cel mai bun teatru" — i se pare greșită „pentru că excelența teatrului nu constă în asta". Exemplul pe care îl evocă, celebrul Bush Theatre (situat într-o periferie londoneză, la etajul unui **pub** în care ești obligat să intri ca să poți urca la mica sală, de cîteva zeci de locuri, a teatrului unde se joacă pe o scenă de cel mult 8 metri pătrați piese cu cîteva personaje), al cărui președinte de onoare a fost ales de mulți ani, demonstrează că, numai cu cîteva mijloace, se poate face un teatru excelent.

Ceea ce crede că este important, însă, nu ține de mijloace, ci de contactul cu un proces — pe care teatrul îl impune prioritar față de celelalte arte — unde „oamenii încearcă să afle valoarea propriei lor vieți". De aceea, consideră John Elsom, „e vital pentru societate ca acest proces să fie deschis, continuu".

Gîndurile în legătură cu această perspectivă asupra fenomenului teatral și cultural l-au determinat pe John Elsom, în ciuda timidității manifestate din acea perioadă, să devină un politician cultural al Partidului Liberal, purtător de cuvînt al său în probleme de concepție a platformei culturale. Amuzat, John Elsom își aduce aminte că în copilărie statura și dicția dificilă („simțeam că limba mi-era mai mare decît gura"), nu anunțau nici într-un caz evoluția sa de mai tîrziu. Cu o oarecare tristețe recunoaște că de zece ani nu a mai scris cărți, părăsind confortul studiului pentru a deveni orator, în favoarea influențării și călăuzirii oamenilor spre actul de cultură.

Și totuși nu a încetat să scrie. Piese de teatru (!), romane, la care se adaugă o activitate didactică în cadrul unei școli superioare de dramă (în 1986 la Barbican Center din Londra). I-ar plăcea să aibă o existență liniștită. Cînd spune care îi este, în general programul zilnic, îmi dau seama că „liniștea" e un cuvînt cu valoare relativă. Se apucă de lucru după 7 dimineața pînă la 12. După o pauză, adesea înregistrează la radio sau la televiziune, iar seara e la teatru. A lucrat vreo cîțiva ani și la studiourile britanice ale lui **Paramount.** Își aduce aminte de acea perioadă în care se ocupa de clasificarea filmelor după ce decidea care este punctul de vedere asupra vînzării lor (în funcție de actori, de gen, de categoriile de vîrstă ale publicului etc).

O concepție proprie a actului de cultură, a teatrului ca modalitate excelentă de comunicare între oameni, o viziune largă a raporturilor de dependență între civilizație și cultură, exprimate și în scris, și în cuvîntări sau prelegeri, l-au impus de mai multă vreme în cultura teatrală britanică. Ales președinte al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (AICT), John Elsom îi expune limpede rosturile și posibilele dezvoltări. Între acestea: favorizarea schimburilor culturale între diferite țări, realizarea unor **data-bases** naționale (baze de date, informații) pentru concentrarea, prelucrarea și difuzarea către țările membre ale AICT a informațiilor specializate asupra întregului fenomen teatral. Își dă seama că înființarea acestor baze de date naționale cere timp, bani și o concepție unitară asupra limbajului care urmează să fie folosit în procesul de prelucrare pentru computer.

În legătură cu importanța, eficiența și valoarea acestor mijloace moderne de stocare, prelucrare și difuzare a informației specializate nu mai e nevoie să spun decît că, pe bună dreptate, lui John Elsom și AICT li se par fundamentale. Sarcina AICT este — și asta ar fi un pas uriaș — să înceapă construcția acestor baze de date. Îmi dau seama, ascultîndu-i proiectul, că asumarea poziției de lider al AICT înseamnă și o gîndire personală asupra rolului social al teatrului în cultura contemporană.

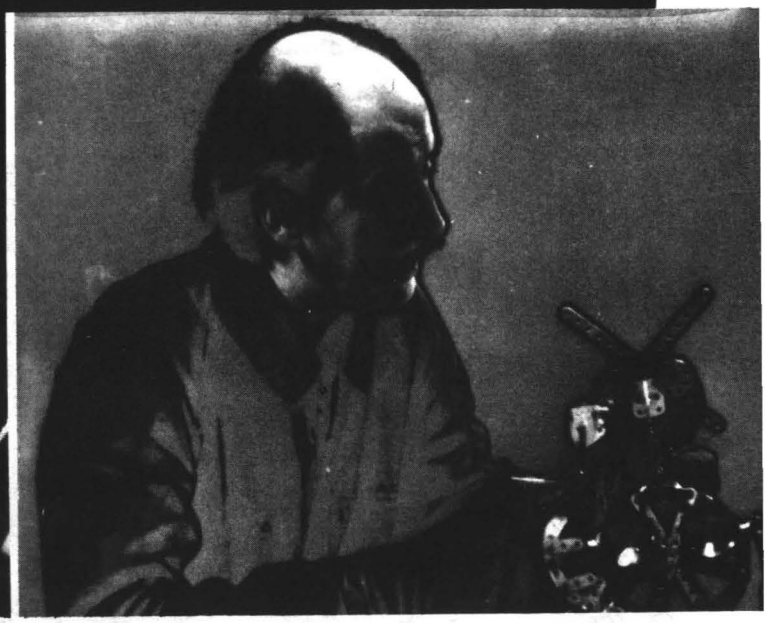
Criticul teatral, care scrie pentru reviste din Marea Britanie și S.U.A., autorul de cărți, profesorul, animatorul (prin prelegeri și conferințe) al unor teatre de amatori din diverse cartiere londoneze, este și un londonez tipic, în măsura în care aceasta presupune o dinamică acceptare a relației sale particulare cu un mediu în continuă schimbare. Modul său dialogal nu este al afirmațiilor tranșante, impuse fără posibilitate de replică. Dimpotrivă, invită, prin dialog deschis — așa cum a procedat cînd conducea seminare internaționale ale tinerilor critici de teatru — la dezvoltarea unui **punct de vedere** coerent. Este un adept al maieuticii mai degrabă decît al pozitivismului. Ca și în cărțile sale, John Elsom este și în vorbire un personaj cu umor (britanic, evident!), cu o originalitate neostentativă. Este, de fapt, un critic teatral cu vederi largi asupra contextului cultural în relație cu determinările sale politico-economice, provenite dintr-un profund proces de **formare a experienței.** Pentru John Elsom drumul care duce spre teatru este, în același timp, și un drum care se deschide spre cultură.

MARIAN POPESCU

foto: adriana grand

PRINTEMPS DE LA LIBERTÉ

U-BU(RIC) MADE IN SCHUSTER



Massimo Schuster este creatorul spectacolului de marionete Ubu rege de Alfred Jarry. Îi place foarte mult cuvîntul românesc buric, esențial pentru definirea burduhănosului Ubu, al cărui prototip latin nu e însă atestat în nici un text. Vorbesc în continuare de „buric", deci, și nu de UBU, cum ar trebui. Schuster este un francez brunet, subțire, cu mustață bogată și o podoabă capilară care a cedat locul, la mijloc, unei fantezii comice surprinzătoare. E capabil de o mobilitate copleșind, ca mișcare și voce, ca privire și gest, cu mica scenă „păpușile" mecano-ului. Căci scenograful său, sculptorul Enrico Baj, a folosit pentru crearea celor peste douăzeci de „personaje", elementele unui joc pentru copii, mecano, ale cărui piese metalice, avînd numeroase orificii, se pot asambla în fel și chip, după libera inspirație a creatorului de spectacol.

Marioneta este pentru Schuster o lume inventată mereu pentru a descoperi in fața publicului rațiunea ei de a fi. Artistul, după ce a realizat spectacole cu Iliada, Portocala mecanică (libretul e scris de Anthony Burgess), Tragica istorie a lui Macbeth, nu ezită acum să pregătească o trilogie tragică shakespeareană. UBU rege este, între acestea, un spectacol de referință.

Orizontul „patafizic", grotesc și absurd al lui Jarry se revelează în spectacol prin ingeniozitatea artistului marionetist care joacă la vedere. Schuster nu claustrează marioneta în registrul de înțelegere infantil. Evoluția sa denotă atît o știință a creării contextelor cultural-scenice prin care spectacolul se adaptează la sală, cît și un filigran conceptual deductibil din aventurile „henorme" ale lui Père Ubu. Conchista acestuia, prăvălită peste teritoriul nimănui, absurda-i dictatură cu întreg cortegiul de crime și uzurpări, delapidări istorice și spaime camuflate, determină geneza unui mod spectacologic a cărui savoare intră în regimul unei conjuncții a phantasiei și a techné-ului, cu alte cuvinte a imaterialului „văzut" prin concretețea ingeniozității tehnice.

Massimo Schuster joacă singur toate personajele, principale, secundare, episodice — și, evident, personajul său, care este Schuster-actorul — fără a hiperboliza persoana interpretului. Imaginile spectacolului, susținute rafinat de unecleraj splendid și de o bandă sonoră sugerînd continuu, impun o alchimie a gestului și cuvîntului în care privirea marionetistului trasează incredibil relațiile de joc, semnificațiile unor atitudini, complexul emoțional al marionetelor. Scena decapitării polonezilor este magistrală prin ironie, prin accente groteși dezvăluind ceva din gîndul artistului: absurdul istoriei asaltînd necontenit magia artei.

Finalul spectacolului echivalează cu ieșirea la aplauze a tuturor marionetelor. Ceea ce pînă atunci stîrnise admirație pentru talentul și abilitatea artistului, devenise acum, la sfîrșit, o privire minunată de materialitate: cele peste douăzeci de marionete, alcătuiri metalice și colorate, erau ca vestigiile unei civilizații a imaginii. Lumea lui Jarry zăcea nemișcată pe scenă sub lumină. Dincolo de ele, cel ce le dăduse „viață" zîmbea puțin obosit, dar pare că mulțumit de „lucrare", ca un zeu care, în Olimp, obținuse cîștig de cauză în fața tuturor. „Buricul" și la Gidouille — „mațul" care pornea din buricul lui Ubu —, înspăimîntător-grotescul „aparat" al spaimei, erau zdrobite de rîsul copleșitor. Între lumea mecanismelor și aceea a ființei umane acordul secret izbutise deplasarea privirii de la consemnul convenției teatrale la semnul eliberator al artei.

Ubu roi made in Schuster ajunsese la adevărata sa destinație.

M.P.

DORINȚA DE A ASCUNDE, IMPULSUL DE A DEZVĂLUI

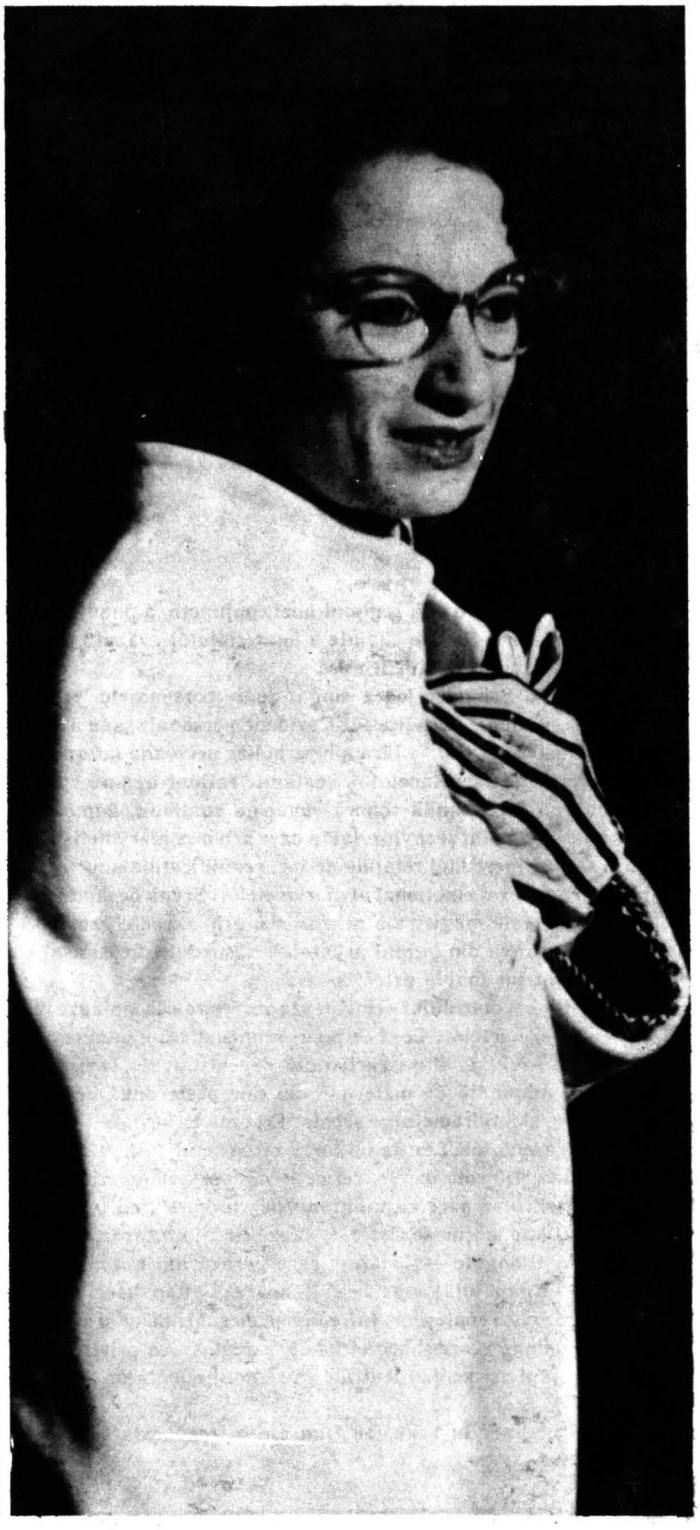


Foto: Ovidiu Mihai Huiban

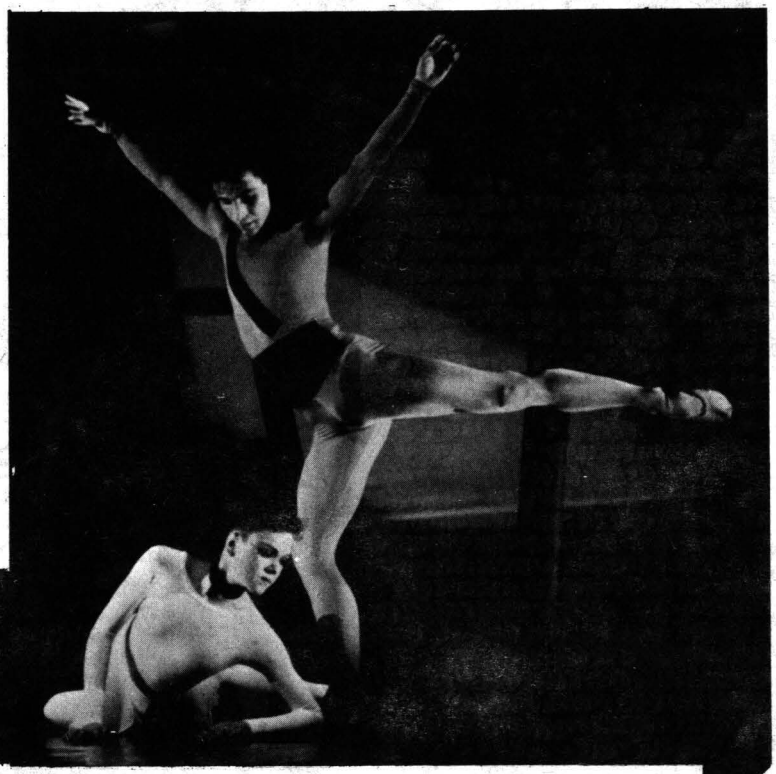
În general, un critic de teatru reușește să își dea seama după primul sfert de oră al unui spectacol ce îi va oferi actorul (sau regizorul) în continuare. E vorba, bineînțeles, despre situarea între anumite cote de valori, nu de anticiparea exactă a momentelor ce vor urma. Cu alte cuvinte, știe cam la ce să se aștepte chiar dacă, din elementară corectitudine profesională, își va amîna concluziile pentru final.

Pornind de la această premisă, despre recitalul **Callas** al actriței Elisabeth Macocco, s-ar fi putut spune, urmărind prima lui parte, că se încadrează în onorabila dar deloc seducătoarea categorie: bun, cumpănit... și aici se poate aplica orice etichetă dintre acelea care nu supără dar nici nu bucură din cale afară pe artist (și nici pe spectator). Textul, un colaj din interviurile Mariei Callas, era rostit cu „justă măsură" dar cu o nuanță de conștiincioasă rigiditate, tonul rămînînd mereu (nu supărător, dar sesizabil) neimplicat, ușor exterior, ca încărcătură emoțională, ideilor și informației comunicate. Treptat, însă, rezonanța se amplifică, vorbele nu mai pornesc de pe buze ci se rup cu violență din suflet, rostirea devine mai puțin îngrijită dar mai autentică. Ceea ce risca să rămînă un curriculum vitae elegant interpretat se transformă în mărturisire — îndurerată, triumfătoare, timidă, vanitoasă, retractilă, sfidătoare... Liberă de convenience și eliberată de prudența inerentă „datelor oferite publicității". Și înțelegem abia atunci, surprinși dar încîntați de schimbarea „ambitusului", că ne-am lăsat prinși, cu naivă infatuare, într-o capcană. Răceala corectă de la început, distanța dintre scenă și sală nu aparțineau interpretei ci se subsumau unui gînd — judicios, fertil — de spectacol. În interviurile acordate, eroina își dorea, își impune un ton detașat de evenimentele relatate ca pe o pavăză față de intruziunea nedelicată a reporterului, a cititorului, în viața sa intimă. Și dacă bariera nu se poate păstra pînă la urmă, e pentru că a relata înseamnă, inevitabil, a retrăi. Fluxul cuvintelor va fi copleșit de fluxul trăirilor, autobiografia e sortită să devină, chiar împotriva voinței autorului ei, dezvăluire. Dezvăluirea unor izbînzi, a unor înfrîngeri, a unui destin ce poartă marca de neșters a iubirii și devotamentului necondiționat față de muzică.

Recitalul lui Elisabeth Macocco are meritul important de a surprinde cu finețe a observației și de a compune scenic cu incontestabilă forță de expresie acest drum pe care îl urmează întotdeauna interviul cu un mare artist: de la dorința de a-și apăra viața intimă de indiscreție, la nevoia imperioasă a mărturisirii.

CRISTINA DUMITRESCU

foto: adriana grand



COUPÉ

COUPÉ

FĂRĂ ACTUALIZĂRI

Opera din Frankfurt am Main — aflăm din buletinul nr. 8, aprilie-mai, editat de instituție — și-a înscris de curînd în repertoriu o nouă premieră: Moise și Aron *de Arnold Schönberg. Este vorba despre o lucrare insolită în creația compozitorului austriac, socotește Herbert Wernicke, regizorul și autorul decorurilor spectacolului. În primul rînd, prin aceea că e neterminată: Schönberg era tocmai în cursul definitivării ei cînd, în 1933, a fost obligat, o dată cu venirea la putere a naziștilor, să emigreze în Statele Unite; ulterior, el nu a mai revenit asupra operei, al cărei act III a rămas în stadiul de proiect. În al doilea rînd, pentru că, aici, Schönberg a dorit de fapt, în ciuda tehnicii dodecafonice, „să compună o operă mare, de tipul operei romantice germane", crede Wernicke, care și-a conceput montarea pe această coordonată. Limbajul operei — continuă regizorul — este atît de abstract încît orice trimitere banalizatoare la o anume realitate (de pildă, aceea a „întîlnirii" germanilor din Est cu cei din Vest) e imposibilă. În consecință, el nu recurge la nici o „actualizare", nu „ia partea" nici unuia dintre eroii titulari și nu pune în scenă decît primele două acte, fără a înceta să sugereze vreun final, lăsîndu-i astfel spectatorului libertatea de a-și formula singur concluziile. Conducerea muzicală a spectacolului îi aparține lui Gary Bertini, iar interpreții celor două roluri principale sînt Gerhard Faulstich (Moise) și William Cochran (Aron).*

□ **A.G.**

RAMBERT DANCE COMPANY ÎN PAS CU VREMEA

Rambert Dance Company a primit în octombrie 1989 prestigiosul premiu „Prudential Award For The Arts". Inovație, creativitate fantezie și mai ales colaborarea cu cei mai străluciți artiști, pictori-scenografi, compozitori... iată numai cîteva dintre motivele pentru care Rambert Dance Company este la ora actuală cea mai „puternică" trupă de balet din Marea Britanie.

De-a lungul distinsei sale istorii, Rambert Dance Company a cunoscut atît eșecul cît și triumful. Înființată în 1926, la Londra, de balerina Maria Rambert, trupa și-a schimbat radical viziunea artistică în 1966, din momentul angajării lui Norman Morrice ca director. Dansul clasic a început să capete influențele din ce în ce mai puternice ale dansului modern american.

Cînd, în 1966, Richard Alston a devenit directorul artistic al trupei, Rambert Dance Company și-a consolidat definitiv personalitatea specifică și trebuie considerată azi cea mai alertă și creativă trupă de balet din Anglia.

Repertoriul anului 1990 poate să dea o idee foarte clară în acest sens: piese noi semnate de Trisha Brown, Richard Alston, Aschley Page, Gary Lambert. Este, de asemenea, asigurată colaborarea unor scenografi ca Jack Smith și Bruce MacLean sau compozitori ca Harrison Birtwistle și Peter Maxwell Davies.

De la dansul clasic la dansul clasic de coloratură modernă pînă la dansul modern un drum nu lipsit de asperități, dar triumfător. Drumul parcurs de cea mai veche trupă de balet din Marea Britanie. □ M.G.

COUPÉ

UN STAR AL CÎNTECULUI PENTRU 1990

O tînără „veterană" invaţă din greşeli: Lisa Stansfield. Are 23 de ani şi arată de 14. Este îmbrăcată şi machiată de televiziune pentru a încarna pe micul ecran prototipul „cîntăreţei-femeie-fatală". Imposibil. Expresia ingenuă transfigurează această involuntar parodică imagine. Adevăratul, marele ei farmec este vocea. Bogată. Adîncă. Această voce dă o stranie demnitate „femeii fatale star". Ea rămîne numai o mare cîntăreaţă.

Este cea mai nouă (proaspătă) stea a cîntecului britanic.

În 1990 a ajuns cu balada „All Around The World" pe primul loc în topul televiziunii.

Lisa cîntă din copilărie. Nu se consideră un copil precoce. „Toată lumea îmi cerea să cînt şi eu cîntam". Atît. În public a început să cînte la vîrsta de 15 ani. „Lumea poate să spună orice despre trecutul meu. Nu are de ce să-mi fie ruşine. Dacă n-aş fi făcut greşeli n-aş şti atît de bine ce trebuie să fac acum".

După extraordinarul succes britanic, nimic nu pare s-o împiedice pe Lisa să devină „A Star Throughout The World". ■ M.G.

LISA STANSFIELD

CONTENTS

ANTITHESES: Dumitru Solomon, **The Writers' Apathy and Sadness** (p. 2)
POLITICAL SPECTACLE AND THEATRE PERFORMANCE: Ileana Popovici, **Person, Personality, Personage** (p. 4)
CONTRADICTORY NOTES by Valeriu Moisescu (p. 5)
„TEATRUL AZI" INVESTIGATES: Where Are the Plays of the Generation of the Nineties? (Miruna Ionescu **takes up the matter, getting answers from Ion Bogdan Lefter, Mircea Nedelciu, Dan Silviu Boerescu and Horia Gârbea)** (p. 6)
WHAT IS HAPPENING IN THE THEATRES? by Paul Cornel Chitic (p. 10)
Dan Silviu Boerescu, **Radu Stanca: A Spectacle of Texts** (p. 11)
DICTATORSHIP ON TRIAL IN THE THEATRE. On the Roll: „The Lost Letter" by I.L. Caragiale at the National Theatre, Craiova. (Selected and assembled by Alice Georgescu) (p. 12)
Ion Cazaban, **The Memory of a Director-cum-Researcher** (p. 16)
Crin Teodorescu, **In Support of a Grammar of the Spectacle** (p. 17)
Paul Bortnovski, **Crin** (p. 18)
THE UNAVOIDABLE CARAGIALE: Dan C. Mihăilescu, **Hesitations in the Case of Caion** (p. 19)
IDEAS: Dominic Dembinski. **Incomplete Manifesto for a Sacramental Theatre** (p. 20)
REVIEWS: The Mix-Up **by Dumitru Solomon at the Dramatic Theatre, Baia Mare (Alice Georgescu),** The King Is Dying **by Eugen Ionescu at the Theatre Institute, Tirgu Mureş (Victor Parhon),** On the High Seas **by S. Mrožek at the State Theatre Sibiu, German section (Ion Calion),** Ah, Paris... Ah, Women... **by André Roussin at the Dramatic Theatre, Galaţi (C. Paraschivescu),** What About the Cello? **by Matei Vişniec on TV (Marian Popescu),** Beauty Contest **by Tudor Popescu at the Comedy Theatre, Bucharest (Miruna Ionescu)** (p. 23)
PARALLEL MIRRORS: Marian Popescu, **Another Thousand Years** (p. 30)
BOMBAST: Alice Georgescu, **„Human Mentalities"** (p. 31)
OTHER ARTS — THE CIVILIZATION OF IMAGES: Bedros Horasangian, **Pallady;** Paul Cornel Chitic, **Masoch's Double or An Exhibition of Works by Spătaru;** Sergiu Anghel, **Looking Back With a Smile** (p. 32)
THEATRE AT LARGE: Zeno Fodor, **Visiting the Montreal Theatres;** Dominic Dembinski, **Parisian Diary (II);** C. Isac, **Profile and Scope;** Andrei Mihail, **La Fura dels Baus; Printemps de la Liberté — French Theatre on Tour in Romania;** Marian Popescu, **John Elsom — A Path that Leads to the Theatre** (p. 36)
SIDELIGHTS (pp. 21, 22, 45, 46)
COSTUMES FOR THE SPECTACLE OF THE STREET by Adriana Grand (III-rd cover)

SOMMAIRE

ANTITHÈSES: Dumitru Solomon, **Apathie et tristesse des écrivains** (p. 2)
LE SPECTACLE POLITIQUE, LE SPECTACLE DRAMATIQUE: Ileana Popovici, **Personne, personnalité, personnage** (p. 4)
NOTES CONTRADICTOIRES de Valeriu Moisescu (p. 5)
L'ENQUÊTE DE LA REVUE „TEATRUL AZI": Où sont les oeuvres des dramaturges des années '90? Répondent: Ion Bogdan Lefter, Mircea Nedelciu, Dan Silviu Boerescu et Horia Gârbea (Propos recueillis par Miruna Ionescu) (p. 6)
QUE SE PASSE-T-IL DANS LES THÉÂTRES? de Paul Cornel Chitic (p. 10)
Dan Silviu Boerescu, **Radu Stanca: un spectacle des textes** (p. 11)
LES PROCÈS DE LA DICTATURE AU THÉÂTRE: „Une lettre perdue" de I.L. Caragiale au Théâtre National de Craiova (Groupage réalisé par Alice Georgescu) (p. 12)
Ion Cazaban, **Le souvenir d'un metteur en scène-chercheur** (p. 16)
Crin Teodorescu, **Pour une grammaire du spectacle** (p. 17)
Paul Bortnovski, **Crin** (p. 18)
CARAGIALE L'INÉVITABLE: Dan C. Mihăilescu, Hésitations dans le cas de Caion (p. 19)
IDÉES: Dominic Dembinski, **Manifeste incomplet pour le théâtre sacramental** (p. 20)
CHRONIQUE: La confusion **de Dumitru Solomon au Théâtre Dramatique de Baia Mare (Alice Georgescu),** Le roi se meurt **d'Eugène Ionesco à l'Institut de Théâtre de Tirgu Mureş (Victor Parhon),** En haute mer **de S. Mrožek au Théâtre de Sibiu — section allemande (Ion Calion),** Oh Paris,... oh, les femmes... **d'André Roussin au Théâtre Dramatique de Galaţi (C. Paraschivescu),** Que fait-on du violoncelle? **de Matei Vişniec à la Télévision (Marian Popescu),** Concours de beauté **de Tudor Popescu au Théâtre de Comédie de Bucarest (Miruna Ionescu)** (p. 23)
MIROIRS PARALLÈLES: Marian Popescu, **Mille ans encore** (p. 30)
S'ENIVRER DES PAROLESS: Alice Georgescu, **„Mentalités humaines"** (p. 31)
ARTS — LA CIVILISATION DE L'IMAGE: Bedros Horasangian, **Pallady;** Paul Cornel Chitic, **Le double de Masoch;** Sergiu Anghel, **En regardant en arrière avec un sourire** (p. 32)
LA SCÈNE DU MONDE: Zeno Fodor, **En visitant les théâtres de Montréal;** Dominic Dembinski, **Journal parisien (II);** C. Isac: **Profil et envergure;** Andrei Mihail: **La Fura dels Baus; La tournée théâtrale française „Printemps de la liberté";** Marian Popescu: **John Elsom, un chemin qui mène au théâtre** (p. 36)
COUPE (pp. 21, 22, 45, 46)
COSTUMES POUR LE THÉÂTRE DE LA RUE de Adriana Grand (III-ème couverture)

INHALT

ANTITHESEN: Dumitru Solomon, **Die Apathie und die Schwermut der Schriftsteller** (S. 2)
POLITISCHE AUFFÜHRUNG, THEATER-AUFFÜHRUNG: Ileana Popovici, **Person, Persönlichkeit, Personnage** (S. 4)
WIDERSPRÜCHLICHE AUFZEICHNUNGEN von Valeriu Moisescu (S. 5)
„TEATRUL AZI" — UMFRAGE: Wo bleiben die Bühnen—Texte der 90er Generation? Es antworten Ion Bogdan Lefter, Mircea Nedelciu, Dan Silviu Boerescu, Horia Gârbea (Die Umfrage stammt von Miruna Ionescu) (S. 6)
WAS IST LOS IN DEN THEATERN? von Paul Cornel Chitic (S. 10)
Dan Silviu Boerescu: **Radu Stanca — Eine Aufführung der Texte** (S. 11)
PROZESSE DER DIKTATUR AUF DER BÜHNE. Angekündigt: „Ein verlorener Brief" von I. L. Caragiale am Craiovaer Nationaltheater (Eine Groupage von Alice Georgescu) (S. 12)
Ion Cazaban, **Erinnerung an einen forschenden Regisseur** (S. 16)
Crin Teodorescu, **Für eine Grammatik der Aufführung** (S. 17)
Paul Bortnovski, **Crin** (S. 18)
WIEDER EINMAL CARAGIALE: Dan C. Mihăilescu, **Zögern im Fall Caion** (S. 19)
IDEEN: Dominic Dembinski, **Unvollständiges Manifest für das feierliche Theater** (S. 20)
CHRONIK: Verwechselung **von Dumitru Solomon am Drama-Theater in Baia Mare (Alice Georgescu),** Der König stirbt **von Eugen Ionesco am Theater-Institut in Tirgu Mureş (Victor Parhon),** Auf hoher See **von S. Mrožek am Hermannstädter Staatstheater — deutsche Abteilung (Ion Calion),** Ach, Paris... Ach, die Frauen... **von André Roussin am Drama-Theater in Galatz (C. Paraschivescu),** Wohin mit dem Cello? **von Matei Vişniec im Fernsehen (Marian Popescu),** Schönheitswettbewerb **von Tudor Popescu, am Bukarester Komödientheater (Miruna Ionescu)** (S. 23)
PARALLELE SPIEGEL: Marian Popescu, **Noch tausend Jahre** (S. 30)
WORTTRUNKENHEIT: Alice Georgescu, **„Menschliche Denkweisen"** (S. 31)
KÜNSTE — DIE ZIVILISATION DES BILDES: Bedros Horasangian, **Pallady;** Paul Cornel Chitic, **Masochs Double;** Sergiu Anghel, **Lächelnd zurückblicken** (S. 32) (S. 36)
WELTBÜHNE: Zeno Fodor, **Rundgang durch die Theater von Montreal;** Dominic Dembinski, **Pariser Tagebuch (II);** C. Isac, **Profil und Grösse;** Andrei Mihail, **La Fura dels Baus; Printemps de la Liberté — das Gastspiel des französischen Theaters;** Marian Popescu, **John Elsom — ein Weg, der zum Theater führt**
COUPÉ (SS. 21, 22, 45, 46)
KOSTÜME FÜR DAS STRASSENTHEATER von Adriana Grand (Umschlag III)

SUMARIO

ANTITESIS: Dumitru Solomon, **Apatía y tristeza de los escritores** (p. 2)
EL ESPECTÁCULO POLITICO, EL ESPECTÁCULO TEATRAL: Ileana Popovici, **Persona, personalidad, personaje** (p. 4)
APUNTES CONTRADICTORIOS, por Valeriu Moisescu (p. 5)
LA ENCUESTA „TEATRUL AZI": ¿Donde están las obras de teatro de la generación del '90? Contestan: Ion Bogdan Lefter, Mircea Nedelciu, Dan-Silviu Boerescu y Horia Gârbea (encuesta realizada por Miruna Ionescu) (p. 6)
QUE PASA EN LOS TEATROS? apuntes de Paul Cornel Chitic (p. 10)
Dan-Silviu Boerescu, **Radu Stanca: el espectáculo de los textos** (p. 11)
LOS PROCESOS DE LA DICTADURA EN EL TEATRO: En la lista: „Una carta perdida" de I.L. Caragiale en el escenario del Teatro Nacional de Craiova (anotaciones reunidas por Alice Georgescu) (p. 12)
Ion Cazaban, **Memoria de un ‚director-investigador** (p. 16)
Crin Teodorescu, **Por una gramatica espectacológica** (p. 17)
Paul Bortnovski, **Crin** (p. 18)
EL INEVITABLE CARAGIALE: Dan C. Mihăilescu, **Vacilaciones en el caso de Caion** (p. 19)
IDEAS: Dominic Dembinski, **Manifiesto incompleto para un teatro sacramental** (p. 20)
LA CRONICA TEATRAL: La confusión **de Dumitru Solomon en el Teatro dramático de Baia Mare (Alice Georgescu);** El rey se muere **de Eugen Ionesco en el Instituto de teatro de Tirgu Mureş (Victor Parhon);** En el alto mar **de S. Mrožek en el Teatrul de Stat Sibiu — sección alemana (Ion Calion);** Oh! el Paris... Oh! las mujeres... **de André Roussin en Teatro dramático de Galaţi (C. Paraschivescu);** ¿Que hacemos con el violoncelo? **de Matei Vişniec en Teatro TV (Marian Popescu);** Concurso de belleza **de Tudor Popescu en el Teatro de Comedia de ‚Bucarest (Miruna Ionescu)** (p. 23)
ESPEJOS PARALELOS: Marian Popescu, **Mil años más** (p. 30)
EL MAREO DE LAS PALABRAS: Alice Georgescu, **„Mentalidades humanas"** (p. 31)
LAS ARTES — LA CIVILISACIÓN DE LA IMÁGEN: Bedros Horasangian, **Pallady;** Paul Cornel Chitic, **El doble de Masoch o Spătaru y sus respaldos;** Sergiu Anghel, **Mirando atrás con una sonrisa** (p. 32)
EN LOS ESCENARIOS DEL MUNDO: Zeno Fodor, **Por los teatros de Montreal;** Dominic Dembinski, **Diario parisiense (II);** C. Isac, **Perfil y envergadura;** Andrei Mihail, **La Fura dels Baus; La jira de „Printemps de la liberté";** Marian Popescu, **John Elsom, un camino hacia el teatro** (p. 36)
COUPÉ (p.p. 21, 22, 45, 46)
VESTUARIO PARA EL TEATRO DE LA CALLE por Adriana Grand (III-a portada)